ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿ

ಭಾರತ – ದೇಶ ಮತ್ತು ಜನಮಾಲೆ

ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿ

ಕಿರಣ್‌ಮೊಯ್ ರಾಹಾ

ಅನುವಾದ

ಡಾ. ಎಚ್.ಕೆ. ರಂಗನಾಥ್

ನ್ಯಾಷನಲ್ ಬುಕ್ ಟ್ರಸ್ಟ್, ಇಂಡಿಯಾ

ರಕ್ಷಾಪುಟ ವಿನ್ಯಾಸ : ಸತ್ಯಜಿತ್ ರೇ

ISBN 81-237-0577-8

1994 (ಶಕ 1915)

Original Title : Bengali Theatre

Kannada Translation : Bengali Rangabhumi

ರೂ. 37.00

ನಿರ್ದೇಶಕರು, ನ್ಯಾಷನಲ್ ಬುಕ್ ಟ್ರಸ್ಟ್, ಇಂಡಿಯಾ
ಎ-5 ಗ್ರೀನ್ ಪಾರ್ಕ್, ಹೊಸ ದೆಹಲಿ 110 016
ಇವರಿಂದ ಪ್ರಕಟಿತ.

ವಿಷಯ ಸೂಚಿ

ತಮ್ಮೆಲ್ಲ ಕೆಲಸಗಳಿಂದ ಪುರುಸೊತ್ತು ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಈ ಪುಸ್ತಕದ ರಕ್ಷಾಪುಟದ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟ ಶ್ರೀಸತ್ಯಜಿತ್ ರೇ ಅವರಿಗೆ ನಾನು ಆಭಾರಿಯಾಗಿದ್ದೇನೆ.

ಕಲ್ಕತ್ತದಲ್ಲಿ ಈ ಹಿಂದೆ ಇದ್ದ ಮತ್ತು ಈಗಿರುವ ರಂಗಮಂದಿರಗಳ ಸ್ಥಳಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಚಿತ್ರಪಟವನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದ ಶ್ರೀ ಶಾಂತಿದಾಸ್ ಅವರುಗಳಿಗೆ ನನ್ನ ಧನ್ಯವಾದಗಳು. ಶಾಂತಿ ದಾಸ್ ಅವರಿಂದ ಇತರ ರೀತಿಯ ನೆರವೂ ನನಗೆ ದೊರಕಿದೆ.

ಅಗತ್ಯವಾದ ಪುಸ್ತಕಗಳು ಮತ್ತು ಸಾಮಗ್ರಿ ದೊರೆಯದಿದ್ದಾಗ ಶ್ರೀ ನಿರ್ಮಾಲ ಆಚಾರ್ಯ ಅವರು ನನಗೆ ಬಹಳ ನೆರವಾದರು.

ಅವರಿಗೂ ನನ್ನ ಧನ್ಯವಾದಗಳು.

ಛಾಯಾ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುವಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಮಿತ್ರರು ನನಗೆ ನೆರವಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಅವರಿಗೆಲ್ಲ ನನ್ನ ವಂದನೆಗಳು. ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾಗಿರುವ ಚಿತ್ರಗಳ ಮೇಲೆ ಅವರವರಿಗೆ ಕೃತಜ್ಞತೆ ಸೂಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಕೊನೆಯದಾಗಿ, ಹಸ್ತಪ್ರತಿಯನ್ನು ಓದಿ ಅನೇಕ ತಿದ್ದುಪಡಿಗಳನ್ನು ಮಾಡಿ ಸಲಹೆಗಳನ್ನು ನೀಡಿದ ಶ್ರೀ ಎನ್.ಎಸ್. ಜಗನ್ನಾಥನ್ ಅವರಿಗೂ ನನ್ನ ಕೃತಜ್ಞತೆಗಳು ಸಲ್ಲುತ್ತವೆ.

ಕಿರೊಣ್ ಮೊಯ್ ರಾಹಾ

ಜಾತ್ರಾ ಮತ್ತು ಆಂಗ್ಲ ರಂಗಭೂಮಿ

'ರಂಗಭೂಮಿ' ಬಂಗಾಳಕ್ಕೆ ಎರಡು ನೂರು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆಯೇ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಿಂದ ಆಂಗ್ಲ ವ್ಯಾಪಾರಿಗಳ ಮತ್ತು ಕಲ್ಕತ್ತದ ವಸಾಹತು ಆಡಳಿತಗಾರರ ಮುಖಾಂತರ ಬಂದಿತು. ಅದರ ಬರವಿಗೆ ಎರಡು ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗಳು ಕಾರಣವಾದವು. ಒಂದು, ಪರಂಪರಾನುಗತವಾದ ದೇಶೀಯ ರಂಗ ಮಾಧ್ಯಮ, ಮತ್ತೊಂದು ಸ್ಥಳೀಯ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಉಗಮ. ಕಳೆದ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಹರಡಿದುದರಿಂದ ಅದರ ಮೂಲಕ ಆಂಗ್ಲ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಹೊಸ ಉತ್ಸಾಹ ಪಡೆದ ಈ ವರ್ಗದ ಜನರಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಚಟುವಟಿಕೆ ಮೂಡಿತು. ಇದರ ಫಲವಾಗಿ ಒಂದೇ ಪಾರದಲ್ಲಿ ಮೂರು ಕಡೆ ಆವರಣವಿರುವ ಚೌಕಾಕೃತಿಯ ಎತ್ತರದ ರಂಗಮಂಚದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಆಡಬಹುದೆಂಬ ನಂಬಿಕೆ ಬಂಗಾಳದಲ್ಲಿ ಬಲಿಯಿತು. 1872ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಕಲ್ಕತ್ತದ ಬಂಗಾಳಿ ನಾಗರಿಕರು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಒಂದು ರಂಗಮಂದಿರವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಮುಂದುವರೆದಿದ್ದರು. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಒಂದು ಬಂಗಾಳಿ ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡುವ ಸಲುವಾಗಿ ಕೇವಲ ಒಂದು ಟಿಕೆಟ್ ಕೊಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದರ ಹೊರತು ಬೇರೆ ನಿರ್ಬಂಧವಿಲ್ಲದೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಾಗಬಹುದು ಎಂಬುದು ಅವರಿಗೆ ವರದಾನವಾಯಿತು. ಅಂತಹ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಇರಲಿಲ್ಲವಾದರೂ 1872ಕ್ಕೆ ಮುಂಚಿನ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಅಂತಹ ಪ್ರಯೋಗಗಳಾಗಿ ಹೋಗಿದ್ದವು.

ಬಂಗಾಳದಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಆ ವೇಳೆಗಾಗಲೇ ಒಂದು ಹಿತಕರವಾದ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡಿತ್ತು. ಮನರಂಜನೆಯ ಮಾಧ್ಯಮವಾದ ರಂಗಭೂಮಿ, ನಿಜಕ್ಕೂ ಭಾರತಕ್ಕೆ ಪರಕೀಯವಾದ ಹಾಗೂ ಅತ್ಯಾಶ್ಚರ್ಯ ಪಡಬಹುದಾದ ವಿಷಯವಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಹಲವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಬಂಗಾಳಿ ಹಾಗೂ ಹಲವಾರು ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಗಳ ತಾಯಿಯಾಗಿರುವ ಸಂಸ್ಕೃತ

ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಆ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಸ್ಥಾನ ಪಡೆದಿತ್ತು. ಪ್ರಾಚೀನ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಮಾಧ್ಯಮದ ನಿಕಟ ಪರಿಚಯವಿತ್ತು. ಸತತವಾಗಿ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗೊಂಡ ನಾಟಕಗಳ ಬಗ್ಗೆ, ಅಥವಾ ಅವುಗಳು ಸಾಧಿಸಿರಬಹುದಾದ ಖ್ಯಾತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರಮಾಣಪೂರ್ವಕವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಿಕ್ಕದೇ ಇದ್ದರೂ, ಪ್ರಾಚೀನ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಮಾಧ್ಯಮ ಬೆಳೆದು, ಅದರ ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದಾದ ನಿಪುಣತೆಯ ಹಂತವನ್ನು ತಲುಪಿತ್ತು ಎನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ ಅನುಮಾನ ಇಲ್ಲ. ರಂಗಶಾಸ್ತ್ರದ ಮೇಲೆ ಭರತಮುನಿ ಬರೆದಿರುವ ನೀಳ್ಗ್ರಂಥ 'ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರ'ವೇ ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಪ್ರಮಾಣ.

ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹೊಸತನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ಕ್ರಿಯಾಶಕ್ತಿ, ಸಮಾಜದ ಉನ್ನತ ಮಟ್ಟದ ಬುದ್ಧಿವಂತ ನಾಗರಿಕರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಮೀಸಲಾಗಿತ್ತು. ಅಂತಹ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಪೋಷಿಸುತ್ತಿದ್ದವರು ರಾಜಸಭೆಯವರು ಮತ್ತು ಶ್ರೀಮಂತರು ಮಾತ್ರ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಕ್ರಿ.ಶ. 7ನೇ ಶತಮಾನದ ಅಂತ್ಯದ ವೇಳೆಗೆ ಅವನತಿ ಕಂಡಿತ್ತು. ಮುಸ್ಲಿಂ ದಾಳಿಯ ನಂತರ ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಇದ್ದಿರಬಹುದಾದ ಅಲ್ಪ ಪೋಷಣೆ ಕೂಡ ಅಳಿದುಹೋಗಿತ್ತು. ಮುಂದಿನ ಪೀಳಿಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತವನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸುವ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಂದ ಈ ನಾಟಕಗಳು ಆಡಿಸಿಕೊಂಡವೇ ಹೊರತು, ನಿಶ್ಚಿತ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗಲ್ಲದೆ ಆಗಾಗ್ಗೆ ಇತರ ಜನರ ಮುಂದೆ ಅವು ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡ ನಿದರ್ಶನಗಳಿಲ್ಲ.

ಹತ್ತೊಂಭತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯಂತರದಲ್ಲಿ ಬಂಗಾಳಿ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳ ಒಲವು ಸಂಸ್ಕೃತ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನಾಟಕಗಳತ್ತ ಹರಿಯಿತು. ದೇಶೀಯ ಆತ್ಮಾಭಿಮಾನದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಸ್ಪಷ್ಟ ನಿದರ್ಶನ ಅದು. ಇಂಗ್ಲೀಷರು ದೇಶದ ಮೇಲೆ ತಮ್ಮ ವಿಜಯ ಸಾಧಿಸಿದರೆಂಬ ಛಲದಿಂದಾಗಿ ದೇಶೀಯ ಅಭಿಮಾನಕ್ಕೆ ಪುಟಕೊಡಲು ಬುದ್ಧಿಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಹುಡುಕಿಕೊಂಡ ಒಂದು ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಅದು. ಏನೇ ಆದರೂ ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪೋಷಕರು ಸಹಕರಿಸಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಾರಂಭಿಕ ದಾಖಲೆಗಳು ಆ ಒಂದು ಪುನಃಶ್ಚೇತನದ ಪ್ರಯತ್ನಕ್ಕೆ ತುಂಬಾ ಪುಷ್ಟಿ ಕೊಟ್ಟವು. ಆದರೂ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಶಾಸ್ತ್ರ ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದ್ದರೆ ಅದು ಬಹಳ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಾತ್ರ.

ಆನಂತರದಲ್ಲಿಯೇ ಕಲ್ಕತ್ತದ ಆಂಗ್ಲ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಜಾತ್ರಾ ಈ ಎರಡು ರಂಗ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದವು. ಬಂಗಾಳೀ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚರಿತ್ರಕಾರರಿಗೆ, ಈ ಎರಡರಲ್ಲಿ ಯಾವುದರ ಪ್ರಭಾವ ಹೆಚ್ಚೆಂಬುದನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮತವಿಲ್ಲ. ಬ್ರಜೇಂದ್ರನಾಥ್ ಬಂದೋಪಾಧ್ಯಾಯರು

ಹಳೆಯ ಬಂಗಾಳೀ ಜಾತ್ರಾ ಮತ್ತು ಬಂಗಾಳೀ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಈ ಎರಡರ ಮಧ್ಯದ ಸಂಬಂಧವನ್ನೇ ಅಲ್ಲಗಳೆದಿರುವುದರಿಂದ ಅವರು ಬೇರಾಗಿಯೇ ನಿಂತಿದ್ದರೂ, ಈ ಒಂದು ವಿಪರೀತ ದೃಷ್ಟಿಗೆ ಬಹಳಷ್ಟು ಜನ ಒಪ್ಪಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಈ ನಿಲುವಿಗೆ ಎದುರಾಗಿ ಅಮೂಲ್ಯ ಚರಣ್ ವಿದ್ಯಾಭೂಷಣ್ ಅವರು, ಕೇವಲ 'ಜಾತ್ರಾ' ಮಾತ್ರವೇ ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಗಮದ ಕೀರ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವೆಂದು ಒತ್ತಿ ಹೇಳಿರುವುದು ಅಂತಹುದೇ ಇನ್ನೊಂದು ಅತಿರೇಕದ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುತ್ತದೆ. ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಪ್ರಮಾಣವಿಲ್ಲದೆ ಹೇಗೆ ಆಂಗ್ಲ ಅಥವಾ ದೇಶೀಯ ಈ ಎರಡರಲ್ಲಿ ಯಾವುದರ ಪ್ರಭಾವ ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಕಡಿಮೆಯೆಂದು ಹೇಳಲು ಕಷ್ಟಸಾಧ್ಯ. ಜಾತ್ರಾದ ಪರಸ್ಪರ ಪೂರಕ ಮಹತ್ವವೆಂದರೆ ಎಲ್ಲ ಕಾಲಕ್ಕೂ ಇದ್ದು, ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ತನ್ನ ಪ್ರಭಾವ ಹರಡುತ್ತಾ, ಅದರಿಂದ ತಾನೂ ಪ್ರಭಾವಿತವಾಗಿ ಉಳಿಯುವ ಚಟುವಟಿಕೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿ, ಇಂದಿನವರೆಗೂ ಅದನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿರುವ ಸ್ವಂತಿಕೆ. ಆದುದರಿಂದ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖ ಇರದಿದ್ದರೂ ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಜಾತ್ರಾ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವ ಗಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಕೆಲವು ಹಿಂದೂ ರಾಜರ ಆಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ, ಮೊದಲಿಗೇ ಹೇಳಿದಂತೆ, ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ, ತನ್ನ ಉನ್ನತಿಯ ಉತ್ತುಂಗವನ್ನು ತಲುಪಿತ್ತು. ಭರತನ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಕಾಳಿದಾಸ ಹಾಗೂ ಭಾಸರ ನಾಟಕಗಳು ಈ ಸಾಧನೆಯ ಹಿರಿಮೆಯ ಸಾಕ್ಷ್ಯಗಳು. ಸಂಸ್ಕೃತರಂಗ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅರಳಿ ಹೂ ಆಗಲು ರಾಜರ ಆಸ್ಥಾನಗಳು ಮತ್ತು ಶ್ರೀಮಂತ ವರ್ಗದವರ ಪೋಷಣೆಯ ಸಹಾಯ ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲೂ ಕಡಿಮೆಯಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅಂದಿನ ಸಮಾಜದ ದಿನನಿತ್ಯದ ಆಡು ಭಾಷೆಯಾದ ಪ್ರಾಕೃತದ ಚತುರ ಮತ್ತು ಯುಕ್ತ ಬಳಕೆಯಿಂದ ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕವೂ ಕೂಡ ಎರಡು ಭಾಷೆಗಳನ್ನುಳ್ಳ ನಾಟಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಎಂದರೆ ರಾಜರು ಹಾಗೂ ಶ್ರೀಮಂತ ಆಸ್ಥಾನಿಕರು ಆಡುತ್ತಿದ್ದ ಭಾಷೆ ಸಂಸ್ಕೃತ, ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನ ಹಾಗೂ ಸ್ತ್ರೀಯರು ಆಡುತ್ತಿದ್ದ ಭಾಷೆ ಪ್ರಾಕೃತ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಈ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಆಸ್ಥಾನಿಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವೃಂದದಿಂದ ಸಿಗುತ್ತಿದ್ದ ಆಸರೆಗಿಂತ ದೊಡ್ಡದಾದ ಆಧಾರ ಸಿಕ್ಕಿತು. ಹನ್ನೊಂದನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಹಿಮಾಲಯದ ಹಾದಿಯಿಂದ ಭಾರತಕ್ಕೆ ದಂಡೆತ್ತಿ ಬಂದ ಮಹಮ್ಮದ್ ಘಸ್ನಿಗಿಂತ ಮೊದಲಿಗೇ ಹಾಗೂ ಹನ್ನೆರಡನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಮಹಮ್ಮದ್ ಘೋರಿ ಇಸ್ಲಾಮಿನ ಜಯಕ್ಕೆ ಅಸ್ತಿಭಾರ ಹಾಕಿದ ಮುನ್ನವೇ ಈ ಆಧಾರವೂ ಸಂಕುಚಿತಗೊಂಡು ಸಂಸ್ಕೃತರಂಗದ ಚಳಿಗಾಲ ಆರಂಭವಾದಂತಿತ್ತು. ಈ ದಾಳಿಗಳು ಆರಂಭವಾಗುವ ವೇಳೆಗಾಗಲೇ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ಸತ್ವ ಹಿಂಗಿತ್ತು. ದಂಡೆತ್ತಿ ಬಂದವರು

ಏರಿಸಿದ ಜಯ ಪತಾಕೆ, ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಳಿದುಳಿದುದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ತೊಡೆದು ಹಾಕಿತು.

ಪರಂಪರೆಯ ಜಾನಪದ ಸತ್ವದ ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ ಮತ್ತು ರಂಗಮಾಧ್ಯಮಗಳೇ ಜಾನಪದ ರಂಗವನ್ನು ಹೊರಗಿನ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ದಾಳಿಯಿಂದ ಘಾಸಿಗೊಂಡ ಕಲೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಉಳಿಸಿದವು. ಅವು ಊನಗೊಳ್ಳದೆ ಪರಂಪರೆಯೊಂದಿಗೆ ಹೊಂದಿ ನಡೆಯುತ್ತ, ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯನ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಮತ್ತು ಅನಿಸಿಕೆಗಳಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ಸ್ಪಂದಿಸುತ್ತ ಈ ತುಮುಲದಲ್ಲಿ ಆವಿಷ್ಕಾರ ಪಡೆಯುತ್ತ ಮುಂದುವರೆದವು. ಪರಂಪರೆಯ ಜಾನಪದ ರಂಗ ಭಾರತದ ಇತರ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿಯೂ ತನ್ನ ಸ್ವಂತಿಕೆಯ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಪ್ರದರ್ಶನ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಿನ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಒಂದನ್ನೊಂದು ಹೋಲುವುದಿಲ್ಲ, ನಿಜ! ಆದರೆ ಪುರಾತನ ಪರಂಪರಾನುಗತವಾದ ಕಲೆಯ ಎಲ್ಲ ವಿಭಾಗಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಧಿ ವಿಧಾನಗಳು ಬೆಸೆದುಕೊಂಡಂತೆ, ಇವೂ ಹೆಣೆದುಕೊಂಡಿದ್ದವು. ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ನೆಲದಲ್ಲಿ ಬೇರುಬಿಟ್ಟು, ಭಾರತದ ವಿವಿಧ ಭಾಗದ ಪರಂಪರಾನುಗತ ರಂಗಭೂಮಿ, ಎಲ್ಲ ಕಾಲಕ್ಕೂ, ಲೌಕಿಕ ಅಥವಾ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಧಾಳಿಯನ್ನು ಎದುರಿಸಿ ನಿಲ್ಲುವಂತಹ ಸತ್ವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿತ್ತು. ಕಥೆ ಮತ್ತು ಕಥಾನಕ; ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ; ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ದಂತ ಕಥೆ ಮತ್ತು ದೆವ್ವಗಳ ಕಥೆ ಅಲ್ಲದೆ ಅಪಾರ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಕಥೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ರಾಮಾಯಣ ಮತ್ತು ಮಹಾಭಾರತದಂತಹ ಮಹಾಕಾವ್ಯ, ಪುರಾಣಗಳಿಂದಲೂ ಜನಪದ ರಂಗ ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಈ ಕಾವ್ಯ ಪುರಾಣಗಳು ಹಿಂದೂ ಜೀವನದ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ, ಅವುಗಳ ಸತ್ವವನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ, ಅವುಗಳ ಸತ್ವವನ್ನು ಉಂಡು ಬೆಳೆದ ಪರಂಪರಾನುಗತ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂದಿಗೂ ಅಪಾರ ಮನ್ನಣೆಯ ಉತ್ತೇಜನ ಪಡೆಯಿತು.

ಬಂಗಾಳದ ಜಾತ್ರಾ, ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಧಿಗಳ ಒಂದು ಅಂಗ ವಿಧಿಯಾಗಿ ಉದಯಿಸಿತು. ಭಾರತದ ಇತರ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳ ರಂಗಭೂಮಿಯೂ ತನ್ನ ಸ್ವಂತಿಕೆಯ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಂತ್ಯದ ದೇಶೀಯ ಬುದ್ಧಿ ಮತ್ತೆಗನುಸಾರವಾಗಿ, ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ವಿಶೇಷತೆಯೊಂದಿಗೆ ತನ್ನ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ತಾನೇ ಕಂಡು ಕೊಂಡಿತು. ಜಾತ್ರಾದ ಉಗಮವೂ ಬೆಳವಣಿಗೆಯೂ ಹಾಗೆಯೇ. ಅಲ್ಲದೆ ಆ ಪದದ ಉಗಮದ ಬಗ್ಗೆಯೇ ಊಹಾಪೋಹಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಗ್ರಾಂಥಿಕವಾಗಿ ಅದು ಒಂದು 'ಯಾತ್ರೆ'ಯಾಗಬಹುದು, ಅಥವಾ ಯಾತ್ರೆಯ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಬಹುದು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಒಪ್ಪಿದ ಅರ್ಥವೆಂದರೆ, ಧಾರ್ಮಿಕ ಉತ್ಸವಗಳ ಅಂಗವಾಗಿ, ಭಜನೆಗಳನ್ನು ಹಾಡುತ್ತ ದೇವರನ್ನು ಒಂದು ಜಾಗದಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಜಾಗಕ್ಕೆ ಒಯ್ಯುತ್ತಿದ್ದ 'ಯಾತ್ರಾ' ದಿಂದಲೇ ಈ ಪದ ಹುಟ್ಟಿತು ಎಂಬುದು.

ವೇದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮಂತ್ರದ ಮೂಲಕ ಪರಸ್ಪರ ಆಡುತ್ತಿದ್ದ ಮಾತೇ ಈ ಪದದ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣ ಎಂದು ಹಲವರ ಮತ. ಓ.ಗುಹ ಥಾಕುರ್ ಥಾ ಅವರು 'ಬಂಗಾಳಿ ನಾಟಕ' ದ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆದಿರುವ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಜರ್ಮನಿಯ ವಿದ್ವಾಂಸ ಸಿ.ಓ. ಹಾರ್‌ನಿಜ್‌ರ ಹೇಳಿಕೆಯನ್ನು ಉದಹರಿಸಿದ್ದಾರೆ :– "ವೇದದ ಕಾಲದಲ್ಲೂ ಜಾತ್ರಾ ಮಾಧ್ಯಮದ ಅರಿವಿತ್ತು. ಇದೂ ಆರ್ಯರ ಪ್ರಾಚೀನ ಅವಶೇಷದ ಪೂಜ್ಯ ಭಂಡಾರ. ಪ್ರೊ. ಎ.ಬಿ. ಕೀತರಿಗೆ ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಯಾವ ನೇರ ಉಗಮದ ಸಾಕ್ಷ್ಯವೂ ಕಾಣಬರುವುದಿಲ್ಲ. "ಬಂಗಾಳದಲ್ಲಿ ಪ್ರಖ್ಯಾತವಿರುವ ಜಾತ್ರಾದಲ್ಲಿ ಜನಾನುರಾಗ ಹೊಂದಿರುವ ಅಂಶವು ಹಳೆಯ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಉಳಿದು ಒಂದು ಒರಟು ದಾರಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿತು. ನಯವಾದ ಹಾಗೂ ಪುಣ್ಯ ಭಾಜನವಾದ ವೇದ ನಾಟಕದ ಸತ್ವ ಯಾವ ಒಂದು ನೇರ ನಿಷ್ಪತ್ತಿಯಿಲ್ಲದೆ ಕಳೆದು ಹೋಯಿತು'' ಎಂದು ಕೀತ್ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಪಶ್ಚಿಮ ಬಂಗಾಳದ ಈಗಿನ ಗಡಿಯ ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿ ವಾಸಿಸುವ ಗುಡ್ಡಗಾಡು ಜನರ ಫಲೋತ್ಪನ್ನ ವಿಧಿಗಳಿಂದ ಜಾತ್ರಾದ ಉಗಮವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಕೆಲವು ಪಂಡಿತರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅದರ ಮೂಲ ಎಲ್ಲಿಯೇ ಇರಲಿ, ಬಂಗಾಳದಲ್ಲಿ ಜಾತ್ರಾ ಎಂದರೆ ಹಾಡು ಕುಣಿತಗಳಿಂದ ಸಮೃದ್ಧಗೊಂಡ ಧಾರ್ಮಿಕ ಉತ್ಸವಗಳ ಒಂದು ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತ ಅಂಗ. ಹಾಡು ಮತ್ತು ಕುಣಿತಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕೀಯತೆಯ ಪ್ರಚೋದನೆಗೆ ನಿದರ್ಶನವೆಂದರೆ, 4ನೇ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಪ್ರಖ್ಯಾತ ಗೀತಗೋವಿಂದ ಅಥವಾ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣಕೀರ್ತನಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಎರಡನೆಯ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯಪಾತ್ರದ ಹೆಸರೇ ಸೂಚಿಸುವಂತೆ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಕುರಿತು ಹೆಣೆದಿರುವ ಗುಣಗಾನ ಮತ್ತು ಕಥಾನಕಗಳು ಹಾಡುಗಳ ಮೂಲಕ ಸಂಭಾಷಿಸುವ ಇಲ್ಲಿನ ಶೈಲಿ ನಾಟಕದ ಸಂಭಾಷಣೆಯಂತಿರುವುದನ್ನು ಯಾರಾದರೂ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಸ್ವಲ್ಪ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಮುನ್ನ ಈ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಬಹಳಷ್ಟು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರೂ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣಕೀರ್ತನ ನಾಟಕವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಲಿಲ್ಲ. ಇದೇ ಜಾತ್ರಾದ ಪ್ರಾರಂಭಿಕ ಹಂತದ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಪ್ರಚಾರಗೊಂಡಿತು. 15ನೇ ಶತಮಾನದ ಬಂಗಾಳದಲ್ಲಿ ವೈಷ್ಣವ ಮತದ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕಾಗಿ ಇದನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡದ್ದರಿಂದ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆಯಿತು. ಬಹಳಷ್ಟು ಜಾತ್ರಾ ಕಥೆಗಳು ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಹಾಗೂ ರಾಧೆಯ ರಮ್ಯ ಜೀವನದ ಸುತ್ತ ರಚಿಸಿದ ಘಟನಾವಳಿಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಅವುಗಳನ್ನು ಕೃಷ್ಣ ಜಾತ್ರಾ, ರಾಸ ಜಾತ್ರಾ,. ಜುಲನ್ ಜಾತ್ರಾ ಮುಂತಾಗಿ ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. 16ನೇ ಶತಮಾನದ ವೈಷ್ಣವ ಮತದ ಸಂತ ಸುಧಾರಕ ಶ್ರೀ ಚೈತನ್ಯರು ಜಾತ್ರಾ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ತಾವು ಬೋಧಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಭಕ್ತಿ ಪ್ರೇಮಗಳನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುವ ಒಂದು ಹೊಸ ವಾಹಕವಾಗಿ ಕಂಡುಕೊಂಡು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡರು. ಬಂಗಾಳದ ಶಕ್ತಿ ಪಂಥದವರೂ ಜಾತ್ರಾ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು

ಹಿಂದೂ ಧರ್ಮ ಪುರಾಣದ ಭೀಭತ್ಸ ಶಕ್ತ ದೇವತೆ ಮತ್ತು ಶಕ್ತಿ ದೇವಿಯ ಕಥೆ ಮತ್ತು ಉಪದೇಶವನ್ನು ಪ್ರಚಾರ ಪಡಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಉಪಯೋಗಿಸಿದರು.

ಯಾವುದೇ ಸಂದರ್ಭವಾಗಿದ್ದರೂ ಯಾವುದೇ ಧಾರ್ಮಿಕ ಪಂಥದವರು ಇದನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿದರೂ ಜಾತ್ರಾ, ಜನರ ಭಾವುಕ ಜೀವನದ ಅಂಗವಾಗಿ ಬಿಟ್ಟಿತು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಅದು ತನ್ನದೇ ಆದ ಒಂದು ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನೂ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನೂ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿತು. ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಮತ್ತು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಯಗಳು, 19ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಸಾಮಂತ ರಾಜಕತೆ ಮತ್ತು ಹಳ್ಳಿಯ ಸಮಾಜ ನಶಿಸಿ ಹೋದರೂ ತಾನು ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಂದಿತು. ಅದರ ಕಥಾ ದ್ರವ್ಯ ಬದಲಾದ ಸಮಾಜದ ಅವಶ್ಯಕತೆಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಬದಲುಗೊಂಡರೂ ಅದರ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಗಾನಮೇಳ (ಜುರಿ), ಪೂರ್ವ ನಿರ್ದೇಶಿತ ಪ್ರಸ್ತಾವನೆ ಮತ್ತು ನಾಂದಿ, ಅಲಂಕಾರಿಕ ರೀತಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆ, ಗೀತ ನಾಟಕದ ರೀತಿಯ ಸಂಗೀತ, ಉನ್ಮತ್ತ ಭಾವುಕನಟನೆ, ಹಾಸ್ಯ ಚಟಾಕಿಗಳು ಎಲ್ಲವೂ ಹಾಗೆಯೇ ಉಳಿದುಕೊಂಡವು.

1757ರ ಪ್ಲಾಸಿ ಕದನದ ನಂತರ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಬಂಗಾಳದ ಮೇಲಿನ ಈಸ್ಟ್ ಇಂಡಿಯಾ ಕಂಪನಿಯ ಪ್ರಭುತ್ವ ಸಂಪ್ರದಾಯಬದ್ಧ ಸಮಾಜದ ಕಟ್ಟುಪಾಡನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಲು ಅಥವಾ ಅಳಿಸಿ ಹಾಕಲು ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಮೊದಲಿಗೆ ಕಲ್ಕತ್ತ ಪ್ರಮುಖ ವಾಣಿಜ್ಯ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿ ಬದಲಾಯಿತು. ಅಲ್ಲದೆ ಅಲ್ಲಿ ಲೇವಾದೇವಿಯ ವ್ಯವಹಾರದ ವಣಿಕವರ್ಗ, ವಾಣಿಜ್ಯ ವ್ಯವಹಾರದ ಮೇಲ್ವರ್ಗವಾಗಿ ಉದಯಿಸಿ ಎಲ್ಲ ಜನವನ್ನೂ ನಗರ ಜೀವನದತ್ತ ವಾಲಿಸುವ ಪ್ರಚೋದಕ ವರ್ಗವಾಯಿತು. ಬದಲಾದ ಈ ಒಲವಿನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ನಾವು ಭರತ ಚಂದ್ರ ರೇ(1712 – 1760) ರವರ ಕವನದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಏನೇ ಆದರೂ ದೇವರ ಕಾರುಣ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಮತ್ತು ಭಕ್ತಿಯ ಮೂಲಕ ಮುಕ್ತಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಉಪದೇಶಿಸುವ ವೈಷ್ಣವ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಾರ ಸರ್ವಸ್ವವನ್ನು ಜನಮನದ ಮೇಲೆ ಬಿಂಬಿಸಲು ಉದಿಸಿದ್ದ ಜಾತ್ರಾ ಮಾಧ್ಯಮ ಅದನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸಿತು. ವೈಷ್ಣವ ಮತದ ಪದ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕಾಣಬರುತ್ತಿದ್ದ ಅಶ್ಲೀಲ ಶೃಂಗಾರ ಭಾವವನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪವೂ ತೆಗೆದುಹಾಕಲಿಲ್ಲ; ಆದರೆ ಅಂದಿನ ಜಾತ್ರಾ, ಒಂದು ಮತೀಯ ಭಾವನೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿತ್ತಲ್ಲದೆ ಮುಂಚಿನ ಯಾವ ಕೃತಿಯಲ್ಲೂ ಕಾಣಬರದ ಅತಿ ನವ್ಯ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾಗಿತ್ತು. ರೇ ಅವರ ಆನಂದ ಮಂಗಲ ಕಾವ್ಯದ ಒಂದು ಭಾಗ, ಬಿದ್ಯಾ ಮತ್ತು ಸುಂದರ್‌ರವರ ಪ್ರೇಮಮಯ ದಂತಕಥೆಯ ವಸ್ತುವನ್ನುಳ್ಳದ್ದು. ಪದ್ಯ ಅಶ್ಲೀಲವಾಗಿದ್ದರೂ ನೆಲದ ಬದುಕಿನ ಸೆಳಕಿನಂತಿದ್ದರೂ ಬಹಳಷ್ಟು ಜಾತ್ರಾ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಇಂದಿಗೂ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಬಿದ್ಯಾ ಸುಂದರ್‌ನ ಹೊಸ ಅವತರಣಿಕೆಗಳು ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುವ ಸಮಾಜದ ಅವಶ್ಯಕತೆಗಳ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಗಳಾಗಿವೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಅನೇಕ ಜಾತ್ರಾ ಗುಂಪುಗಳು

ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿಕೊಂಡ ಬಹು ಅವಶ್ಯಕವಾದ ಒಂದು ರಂಜಕ ಅಂಶವಾಗಿವೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಜಾತ್ರಾ ಆ ಸಮಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ಆಕ್ಷೇಪಣೀಯ ರಂಜನೆಯೇ ಆಗಿತ್ತು. ಸಾಲದುದಕ್ಕೆ ಇಂಥ ಪ್ರೇಮಮಯ ಅತಿರಂಜಕ ಕಥಾವಸ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಮತ್ತಷ್ಟು ಅಪಖ್ಯಾತಿಯನ್ನು ತಂದಿತು.

ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆದ, ಆಗ ಸ್ವತಃ ಬಂಗಾಳದ ನೇತಾರರಾಗಿದ್ದ ಕಲ್ಕತ್ತದ 'ಭದ್ರ ಲೋಗ್' ವರ್ಗ ಜಾತ್ರಾವನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ರೀತಿಯೆಂದರೆ 19ನೇ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲ ಮತ್ತು ಮಧ್ಯಂತರ ದಶಕಗಳವರು ಅರಿತಂತೆಯೇ, ಜಾತ್ರಾ ಕೀಳುಜಾತಿಯವರಿಗಾಗಿ ಮೀಸಲಿದ್ದ ಒಂದು ಕೀಳು ರೀತಿಯ ರಂಜನೆ. ಅದಕ್ಕೂ ಒಂದು ಕಾರಣ ಇತ್ತು. ಆ ವೇಳೆಗಾಗಲೇ ವೈಷ್ಣವ ಮತದ ಸಮಾಜ ಸುಧಾರಣೆಯ ಭಕ್ತಿಯ ಶಕ್ತಿ ಪೂರ್ಣ ವ್ಯಯವಾಗಿತ್ತು. ಜಾತ್ರಾ ಕೇವಲ ಒಂದೇ ರೀತಿಯ ಹಾಡುಗಳ ಅವಶೇಷವಾಗಿ, ಅಶುದ್ಧತೆ, ಅಶ್ಲೀಲಗಳನ್ನು ಮೆರೆಯುತ್ತ ತುಕ್ಕು ಹಿಡಿದ ಧಾರ್ಮಿಕ ಕಂದಾಚಾರವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಕೆಲವು ಮಂದಿ ಜಾತ್ರಾ ನಾಟಕಕಾರರು ಹೊಸ ರಂಗ ಮಾಧ್ಯಮದ ರೀತಿನೀತಿಗಳನ್ನು ಅನುಕರಿಸಿ, ಅದಕ್ಕೆ ಬಿಗಿಯಿಲ್ಲದ ನಾಲ್ಕು ಅಥವಾ ಐದು ಅಂಕಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸುವ ಮೂಲಕ, ಗದ್ಯ ರೀತಿಯ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಮೂಲಕ, ಮತ್ತು ಬಹಳಷ್ಟು ವಸ್ತು ವೈವಿಧ್ಯಯವನ್ನು ತುಂಬುವುದರ ಮೂಲಕ, ಅಲ್ಲದೆ 'ಜಾತ್ರಾ' ಎನ್ನುವುದರ ಬದಲು ಗೀತಾಭಿನಯ ಎಂದು ಕರೆಯುವುದರ ಮೂಲಕ ಅದನ್ನು ಬೆಳೆಸಲಿಕ್ಕೆ ಯತ್ನಿಸಿದರೂ ಕಲ್ಕತ್ತದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಉಳಿವನ್ನು ಅದು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿತು. ವಿದ್ಯಾಸುಂದರ್ ಮತ್ತು ಇಂತಹುದೇ ಇತರ ನಾಟಕಗಳು ಗಳಿಸಿದ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯಿಂದಾಗಿ, ಜಾತ್ರಾ, ಹೊಸ ರಂಗ ಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕೆ ಪೋಷಣೆ ನೀಡಿದ ಸಮಾಜದ ಮುಖಂಡರ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ನಿಂದ್ಯವಾಯಿತು. ರಂಗಭೂಮಿಯೇ ಉತ್ಕೃಷ್ಟವಾದ ಮನರಂಜನೆಯ ಒಂದು ಕಲಾ ಮಾಧ್ಯಮವೆಂದು ಮಾನ್ಯ ಪಡೆಯಿತು. ಅಂದಿನ ಪ್ರಭಾವಿಯುತ ಪತ್ರಿಕೆಗಳಾದ 'ಸಮಾಚಾರ ದರ್ಪಣ್' ಮತ್ತು ಸಂಬದ್ ಪ್ರಭಾಕರ್' ತಮ್ಮ ಸಂಪಾದಕೀಯದಲ್ಲಿ ನೀತಿರಹಿತ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುವ ಜಾತ್ರಾದ ಬಗ್ಗೆ ಬಹಳ ಕಟುವಾಗಿ ಬರೆದವು. ಕ್ರಾಂತಿಕವಿ ಮೈಕೆಲ್ ಮಧುಸೂದನ್‌ದತ್ತ ಅವರು ಜಾತ್ರಾವನ್ನು ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯಿಂದಲೂ ಖಂಡಿಸಿದರು. ಹೆಸರಾಂತ ಕಾದಂಬರಿಕಾರ ಬಂಕಿಂ ಚಂದ್ರ ಚಟರ್ಜಿಯವರೂ ಕೂಡ ಜಾತ್ರಾವನ್ನು ತರುಬಿದರು.

ಆದರೆ ಜಾತ್ರಾ ಯಾವ ಕಾರಣಕ್ಕೂ ಅಳಿದು ಹೋಗಲಿಲ್ಲ. ಹಳ್ಳಿಗಳ ವ್ಯಾಪಕ ಹರಹಿನಲ್ಲಿ ಜಾನಪದ ರಂಜನೆ ಮತ್ತು ಬೋಧನೆಯ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ, ತನ್ನದೇ ಆದ ಸೆಳೆತವನ್ನು ಅದು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಪ್ರತಿಸ್ಪರ್ಧಿ ಇಲ್ಲದಂತೆ ಬದುಕಿತು. ಪಟ್ಟಣಗಳಲ್ಲೂ ಸಹ ಅದರ ಪೋಷಕರೂ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೂ ಉಳಿದರು. ಸಲಹೆ ಸೂಚನೆ ಮತ್ತು

ಆಸಕ್ತಿಗಳು ಬದಲಾದಂತೆ ಸ್ವಸತ್ವದಿಂದ, ತನ್ನ ನಿಲುವನ್ನು ಮೆಲ್ಲ ಮೆಲ್ಲನೆ ಬದಲಾಯಿಸಿಕೊಂಡು ಜಾತ್ರಾ ತನ್ನ ಒಳಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿತು. ವಿದ್ಯಾ ಸುಂದರ್ ಕಥಾನಕವೇ ಹಳೆಯ ಜಾತ್ರಾ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಅದರ ಜಡತ್ವದಿಂದ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಬಿಡುಗಡೆ ಮಾಡಿತು. ಆನಂತರ ಕೆಳ ಮಟ್ಟದ ಹಾಸ್ಯಪಾತ್ರಗಳು ಮತ್ತು ಅಶಿಕ್ಷಿತ, ಅಶ್ಲೀಲ ದೃಶ್ಯಗಳೇ ಜಾತ್ರಾ ನಾಟಕಗಳ ಮೂಲ ಬಂಡವಾಳವೆನಿಸಿದ್ದಾಗ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಬರಹಗಾರರಾದ ಮೋತಿಲಾಲ್ ರೇ ಆ ಕೊಳೆಯನ್ನು ತೊಳೆದು, ಜಾನಪದ ಸಂಸ್ಕೃತ ಹಾಗೂ ಧಾರ್ಮಿಕತೆ ಕೊಂಡಿಯನ್ನು ಮತ್ತೆ ಕೂಡಿಸಿದರು. ಹಿಂದೂ ಮಾಹಾಕಾವ್ಯಗಳಿಂದ ಅವರು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಕಥಾ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡರೂ, ಅವರು ಕೊಟ್ಟ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕುಶಲತೆಯಿಂದಾಗಿ ಆ ಘಟನೆಗಳು ಹಿಂದೆ ಕಂಡಿರದ ಮೆರಗನ್ನೂ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಾಮರಸ್ಯವನ್ನೂ ಪಡೆದುಕೊಂಡವು. ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರದ ಮಾರಣ ಹೋಮದ ನಂತರ ರಾಜ ಯುಧಿಷ್ಠಿರನ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕದ ಕಥಾವಸ್ತುವುಳ್ಳ ಅವರ ನಾಟಕ ಬಹಳ ಪ್ರಖ್ಯಾತಿ ಪಡೆಯಿತು. ಅನಂತರವೂ ಈ ಶತಮಾನದ ಎರಡನೆಯ ಮತ್ತು ಮೂರನೆಯ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ ಜಾಗ್ರತ ಭಾವ ಎಲ್ಲೆಡೆಯೂ ತುಂಬಿಕೊಂಡು ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ, ಮುಕುಂದ ದಾಸ್, ಇತ್ತೀಚಿನ ನೂರು ವರುಷಗಳಲ್ಲಿ ಜಾತ್ರಾ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಖ್ಯಾತಿ ಪಡೆದರು. ಈ ಜಾನಪದ ರಂಜನೆಗೆ ಹೊಸ ರಂಗಶಕ್ತಿ ತುಂಬಿ, ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಸಂದೇಶವನ್ನು ಪ್ರಚಾರ ಮಾಡುವಲ್ಲಿ, ಜಾತ್ರಾವನ್ನು ಬಹಳ ಶಕ್ತಿಶಾಲಿಯಾದ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನಾಗಿ ಅವರು ದುಡಿಸಿಕೊಂಡರು. ಮೋತಿಲಾಲ್ ರೇ ಮತ್ತು ಮುಕುಂದ ದಾಸ್ ಇಬ್ಬರೂ ಜಾತ್ರಾವನ್ನು ಸತ್ವಶಾಲೀ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನಾಗಿಸಿ ಕೃಷಿ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಕಡಿಮೆ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿರುವಲ್ಲಿ ಜಾನಪದ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ತಮ್ಮ ರಂಜನೆಯ ಮುಖಾಂತರ ಸಾದರ ಪಡಿಸುವ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸದ ಪ್ರೇರಣೆಯ ಸತ್‌ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಮೂಲ ಸ್ವರೂಪದತ್ತ ಜಾತ್ರಾವನ್ನು ಹೂಡಿದರು.

ಜಾತ್ರಾ ನಾಟಕಗಳು ಒಂದು ಚೌಕ ಅಥವಾ ವೃತ್ತಾಕಾರದ ಬಯಲುನೆಲದಲ್ಲಿ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಹಾಗೂ (ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ) ನಟರೂ ಕೂಡ ಸುತ್ತುವರೆದು ಕೂರುವ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವು. ನಟರು ಬಂದು ಹೋಗಲು ಅನುಕೂಲವಾಗುವಂತಿರುವ ಸಣ್ಣಹಾದಿ, ಇತ್ತೀಚಿನ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಸಾಕ್ಷಿ. ಮೇಳ ಮತ್ತು ಹಾಡುಗಾರರಿಗೆ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಜಾಗವನ್ನೂ ರಂಗಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಇದು ಹೊಂದಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದೆ. ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ, ನೆರಳು ಬೆಳಕಿನ ಸಂಯೋಜನೆ ಅಥವಾ ಧ್ವನಿ ನಿಯಂತ್ರಣ ವ್ಯವಸ್ಥೆ, ಇಂತಹ ಯಾವ ಕೃತಕ ಸಹಾಯದ ಅವಲಂಬನೆ ಪಡೆಯದೆ, ಪಡೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದೆ, ಜಾತ್ರಾ, ಸರಳ ಮತ್ತು ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಮೂಹದ

ಪ್ರೇಕ್ಷಕವರ್ಗಕ್ಕೆ ರಂಜನೆ ಕೊಡಬೇಕಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟುವ ಸ್ಥೂಲಾಭಿನಯ ಕೌಶಲ್ಯವನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಜಾತ್ರಾದ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಬದ್ಧತೆ, ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆಯೇ ಬಹಳಷ್ಟು ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದೆ. ಹಿಂದೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಭಿಮಾನಿಗಳು ನಂಬಿದಂತೆ ಈ ಎರಡರ ನಡುವಿನ ಅಂತರ ಯಾವ ಸಮಯದಲ್ಲೂ ದೊಡ್ಡದಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಕಾಲ ಕಳೆದಂತೆ ಈ ಅಂತರ ಕಡಿಮೆಯಾಯಿತೇ ಹೊರತು ಹಿರಿದಾಗಲಿಲ್ಲ. ಕಳೆದ ಶತಮಾನ ಮುಗಿಯುವಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದ ಜಾತ್ರಾ ಗುಂಪುಗಳು ಕಲ್ಕತ್ತದಲ್ಲಿ ನೆಲೆಯೂರಿದವು. ಜಾತ್ರಾ ತಾನೇ ಬದಲಾಗುತ್ತಾ, ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹತ್ತಿರ ಹತ್ತಿರವಾಗುತ್ತ ನಡೆಯಿತು. ಕಾಲಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಜಾತ್ರಾದ ಬಹಳಷ್ಟು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ತನಗೇ ಅರಿವಿಲ್ಲದಂತೆ ಎರವಲಾಗಿ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿತು. ಕಳೆದ ಇಪ್ಪತ್ತು ವರುಷಗಳಿಂದಲೋ ಏನೋ ಪಶ್ಚಿಮ ಬಂಗಾಳದಲ್ಲಿ ಜಾತ್ರಾ ಮಾಧ್ಯಮದ ಬಗ್ಗೆ ಉಲ್ಲೇಖನೀಯವಾದ ಸದಭಿರುಚಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆ ನಡೆದಿದೆ. ನವ್ಯತೆಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದ ಕಾರಣ ಖ್ಯಾತರಾಗಿರುವ ಸಮಕಾಲಿಕ ನಾಟಕಕಾರರೂ ಯಶಸ್ವಿ ಜಾತ್ರಾ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ನಟರೂ ಒಂದರಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ವ್ಯವಹರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಜಾತ್ರಾ, ಈಗ ಬಹುಪಾಲು ನಗರೀಕರಣವಾಗಿದೆ – ಎತ್ತರಿಸಿದ ರಂಗಮಂಚಗಳು, ಬೆಳಕಿನ ಸಂಯೋಜನೆ, ಧ್ವನಿ ಸಂಯೋಜನೆ ಈಗ ಜಾತ್ರಾರಂಗದಲ್ಲಿಯೂ ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದಿದೆ. ರಂಗಭೂಮಿ ಕೂಡ ತನ್ನ ಬಂಧನಗಳನ್ನು ಕಳಚಲು ಸೂಚನೆಗಳಿಗಾಗಿ ಜಾತ್ರಾ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಆಸೆಗಣ್ಣುಗಳಿಂದ ನೋಡುತ್ತಿದೆ.

ಇವೆಲ್ಲ ಇತ್ತೀಚಿನ ಬೆಳವಣಿಗೆ. ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಅದರ ಪ್ರಾರಂಭಿಕ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಸಿದವರ ಮನೋಭಾವ ಬೇರೆಯೇ ಆಗಿತ್ತು. ಅವರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹೀನ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಜಾತ್ರಾದ ಕಡೆ ಬೆನ್ನು ತಿರುಗಿಸಿ, ಸ್ಫೂರ್ತಿಗಾಗಿ ಕಲ್ಕತ್ತದ ವಾಣಿಜ್ಯಾಧಿಕಾರಿಗಳ ಆಂಗ್ಲ ರಂಗಭೂಮಿಯತ್ತ ಅವರು ತಮ್ಮ ದೃಷ್ಟಿ ತಿರುಗಿಸಿದ್ದರು. ಅದರ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ಮಾಹಿತಿ ಹೀಗಿದೆ:

1690ರಲ್ಲಿ ಹೂಗ್ಲಿನದಿಯ ಹತ್ತಿರದ ಸುತಂತಿ ಹಳ್ಳಿಯ ಬಳಿ ಜಾಬ್ ಚಾರ್ನಾಕ್ ತನ್ನ ದೋಣಿಗೆ ಲಂಗರು ಹಾಕಿಸಿದನು. ನಗರ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಇದು ಬುನಾದಿಯನ್ನು ಹಾಕಿತು. ಒಂದು ನೂರು ವರುಷದೊಳಗೆ ಅಡೆತಡೆ ಇಲ್ಲದೆ ಬೆಳೆದು ಪೂರ್ವದಿಶೆಯಲ್ಲಿ ಅದೃಷ್ಟದ ಅಲೆಮಾರಿಗಳಾದ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ವ್ಯಾಪಾರಿಗಳು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದ ಕಿಕ್ಕಿರಿದ ಜನಸಂದಣಿಯ ಅದೃಷ್ಟವಂತ ವ್ಯಾಪಾರಿ ಕೇಂದ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಈ ನಗರ ಅತಿ ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು. ಬಂದೂಕಿನ ನಳಿಕೆಯಿಂದ ಬರುವ ಶಕ್ತಿಯ ಮೇಲೆಯೇ ವಾಣಿಜ್ಯದ ಯಶಸ್ಸು ನಿಂತಿದೆ ಎಂಬ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಯ ಅರಿವು ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಅವರಿಗೆ ಇದ್ದುದರಿಂದ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ವ್ಯಾಪಾರಿಗಳು ಒಂದು ಕೋಟೆಯನ್ನು ಮತ್ತು ಆಯುಧಾಗಾರವನ್ನು ಕಟ್ಟಿದರು. ಇದರೊಂದಿಗೆ 1753ರಲ್ಲಿ ಒಂದು

ರಂಗಮಂದಿರವನ್ನು ಅವರು ನಿರ್ಮಿಸಿದರು. 1756ರಲ್ಲಿ ನವಾಬ್ ಸಿರಾಜ್–ಉದ್–ದೌಲ್‌ನೊಂದಿಗೆ ನಡೆದ ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಕಲ್ಕತ್ತ ಮತ್ತು ಕೋಟೆಯನ್ನು ಸೋತದ್ದರಿಂದ ಈ ರಂಗಮಂದಿರ ಮುಚ್ಚಬೇಕಾಗಿ ಬಂತು. ಅಲ್ಪಕಾಲದ ನವಾಬರ ಈ ವಿಜಯವಾದ ಆರು ತಿಂಗಳ ನಂತರದಲ್ಲಿಯೇ ಕಲ್ಕತ್ತವನ್ನು ವಶಪಡಿಸಿಕೊಂಡು ಮುಂದಿನ ಆರು ತಿಂಗಳಲ್ಲಿ ಅಂದರೆ ಜೂನ್ 1757ರ ಪ್ಲಾಸೀ ಕದನದಲ್ಲಿ ಸಿರಾಜ್–ಉದ್–ದೌಲನನ್ನು ಕ್ಲೈವ್ ಸೋಲಿಸಿದನು. 1765 ರಲ್ಲಿ ದಿಲ್ಲಿಯ ಅಶಕ್ತ ಮೊಘಲ್ ಸಾಮ್ರಾಟ – ಎರಡನೇ ಷಾ ಆಲಂ, ಬಂಗಾಳದ ದಿವಾನಗಿರಿಯನ್ನು ಈಸ್ಟ್ ಇಂಡಿಯಾ ಕಂಪನಿಗೆ ವಿಧಿವತ್ತಾಗಿ ವಹಿಸಿಕೊಟ್ಟನು. ಕ್ಲೈವ್ 1769 ರಲ್ಲಿ ಭಾರತವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಹೊರಡುವ ವೇಳೆಗೆ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹಿಯು ನೆಲೆ ಭದ್ರವಾಗಿ ಊರಿ ಹೋಗಿತ್ತು. ವಾರನ್ ಹೇಸ್ಟಿಂಗ್ಸ್ ಅದನ್ನು ಸುವ್ಯಸ್ಥಿತಗೊಳಿಸಿ 1773ರಲ್ಲಿ ರಾಜಧಾನಿಯನ್ನು ಮುರ್ಷಿದಾಬಾದಿನಿಂದ ಕಲ್ಕತ್ತಕ್ಕೆ ವರ್ಗಾಯಿಸಿದನು.

ಬಲಯುತವಾಗಿದ್ದ ವಾರನ್ ಹೇಸ್ಟಿಂಗ್ಸ್‌ನ ಗವರ್ನರ್ ಜನರಲ್ ಆಡಳಿತದಲ್ಲಿಯೇ (1772 – 1785) ಕಲ್ಕತ್ತ ರಂಗಮಂದಿರ 1779ರಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡಿತು. ಇದರೊಂದಿಗೆ, ಕಲ್ಕತ್ತದಲ್ಲಿ ಆಂಗ್ಲ ಸಮಾಜದ ರಂಗ ಚಟುವಟಿಕೆ ಹರಡಲು ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಅದಕ್ಕೆ ಹಿತಕರವಾದ ವಾತಾವರಣವೂ ನಿರ್ಮಿತವಾಗಿತ್ತು. ಆಗ ದೇಶದ ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಶಾಂತಿ ನೆಲೆಸಿತ್ತು. ಕಾನೂನಿನ ಅಧಿಕಾರ ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿತ್ತು ಮತ್ತು ಕಡ್ಡಾಯವಾಗಿತ್ತು. ವಾಣಿಜ್ಯ, ವ್ಯಾಪಾರ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಕಂಪೆನಿಯ ಅಧಿಕಾರಿಗಳ ಆಗಮನ ಹೆಚ್ಚುತ್ತಲೇ ಇತ್ತು. ಅವರಿಗೆ ಬೇಕಾದಷ್ಟು ಹಣದ ಬೆಂಬಲವೂ ಇತ್ತು. ಆದರೆ ಅವರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನ ಮಾತ್ರ ಕುಂಠಿತವಾದಂತಿತ್ತು. ಕ್ರಿಸ್‌ಮಸ್‌ನಂತಹ ವಾರ್ಷಿಕ ಉತ್ಸವ ಬಿಟ್ಟರೆ ಗವರ್ನರ್ ಜನರಲ್‌ರ 'ಮನೆಯಲ್ಲಿ' ಅಥವಾ 'ನೃತ್ಯಕೂಟ'ದಲ್ಲಿ ಆಂಗ್ಲರಿಗೆ ಮತ್ತು ಅವರ ಮಡದಿಯರಿಗೆ ಎಂದೋ ಒಂದೊಂದು ದಿನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಭ್ರಮಗಳು ಲಭಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕಲ್ಕತ್ತದ ಆಂಗ್ಲ ರಂಗಭೂಮಿ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಿಂದ ಸತತವಾಗಿ ಆಗಮಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಕಲಾ ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದಾಗಿ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಜನಜೀವನದ ಒಂದು ಕೇಂದ್ರವಾಯಿತು.

ಆಗಿನ ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ಅವುಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನದ ರೂಪ ರೇಷೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಆಂಗ್ಲ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಉತ್ಸಾಹೀ ವಿವರಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಆಗ ಅವು ಪಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಪತ್ರಿಕಾ ಪ್ರಕಟಣೆ ಮತ್ತು ಅವುಗಳೊಂದಿಗೆ ಸಂಬಂಧ ಹೊಂದಿದ್ದವರ ಅಭಿರುಚಿ ಮತ್ತು ಗಳಿಕೆಗಳು ನಮ್ಮ ಮನ ಸೆಳೆಯುವಂತಿವೆ. ಕಲ್ಕತ್ತ ರಂಗಮಂದಿರ 33 ವರುಷಗಳವರೆಗೆ ನಡೆದು ಬಂದದ್ದು, ಸಾಲದ ಕಾರಣ ಮುಚ್ಚಿ ಹೋಯಿತು. ಇಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪಕಾಲಕ್ಕೇ ಆದರೂ ವಿಜೃಂಭಿಸಿ ಮೆರೆದು ಹೋದ ಶ್ರೀಮತಿ

ಬ್ರಿಸ್ಟೋರವರ ಖಾಸಗೀ ರಂಗಮಂದಿರ, ಕಲ್ಕತ್ತದ ಆಂಗ್ಲ ಸಮಾಜದ, ಯುವಕ, ಮುದುಕರೆನ್ನದೆ ಎಲ್ಲರ ಪ್ರೀತಿ ಗಳಿಸಿ ಉಲ್ಲಾಸ ತರಿಸಿತು. ಶ್ರೀಮತಿ ಎಮ್ಮಾ ಬ್ರಿಸ್ಟೋ ಅವರು 1790ರಲ್ಲಿ ಕಲ್ಕತ್ತ ಬಿಟ್ಟಾಗ, ಹೆಚ್.ಇ. ಬಸ್ಟೀಡ್ ಅವರು ತಮ್ಮ ಹಳೆಯ ಕಲ್ಕತ್ತಾದ ಪ್ರತಿಧ್ವನಿ (Echoes From Old Calcutta) ಎಂಬ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ 'ಬಹಳ ದಿನಗಳವರೆಗೆ ತಾನು ಗಳಿಸಿದ್ದ ಸುಖವನ್ನು ಕಲ್ಕತ್ತ ಕಳೆದುಕೊಂಡಿತು' ಎಂದು ಬರೆದರು. ವ್ಹೀಲರ್ ಪ್ಲೇಸ್ ರಂಗಮಂದಿರ, ಡಂ ಡಂ ರಂಗಮಂದಿರ, ಬೈತಕೋನಾಹ್ ರಂಗಮಂದಿರ ಮತ್ತು ಅಥೇನಿಯಂ ಈ ಎಲ್ಲ ರಂಗಮಂದಿರಗಳೂ ಕೂಡ ಬಹಳ ಕಡಿಮೆ ದಿನಗಳಷ್ಟೇ ನಡೆದವು. ಬಹಳ ಖ್ಯಾತ ರಂಗಮಂದಿರವೆಂದರೆ ಚೌರಂಗೀ ರಂಗಮಂದಿರ. 1813ರ ನವಂಬರ್‌ನಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಅದರ ಉದ್ಘಾಟನೆಗೆ ಗವರ್ನರ್ ಜನರಲ್ ಲಾರ್ಡ್ ಮೊಯ್ರಾ ಅವರು ಆಗಮಿಸಿದ್ದರು. ಅಲ್ಲದೆ ಇದರ ನಂತರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಖ್ಯಾತಿಗೊಂಡ ಸಾನ್ಸ್ ಸೌಸಿ ರಂಗಮಂದಿರವನ್ನು ಬಹುವಿಧ ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿ, ನಡೆಸಿದ ಖ್ಯಾತ ಶ್ರೀಮತಿ ಲೀಚ್‌ರವರು ಚೌರಂಗೀಯೊಂದಿಗೆ ಮುಂಚೆ ಸಂಪರ್ಕ ಹೊಂದಿದ್ದರು. ಚೌರಂಗೀ ರಂಗಮಂದಿರದ ಪ್ರಖ್ಯಾತಿ ಹೆಚ್ಚಿದ್ದು ಈ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ನಟಿಯ ಕಾರಣದಿಂದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಅಥವಾ ಅದರ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಉತ್ಕೃಷ್ಟತೆಯಿಂದಲೂ ಅಲ್ಲ. ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸಂಸ್ಕೃತ ಪಂಡಿತರಾದ ಡಾ. ಹೆಚ್. ಹೆಚ್. ವಿಲಸಲ್, ಹಿಂದೂ ಕಾಲೇಜಿನ ಖ್ಯಾತ ಅಧ್ಯಾಪಕ ಡಿ.ಎಲ್. ರಿಚರ್ಡ್‌ಸನ್, ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಸಮಾಜಸೇವಕ ಮತ್ತು ಕೋವೆಂಟ್ ಗಾರ್ಡನ್ ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯನ ಮಗ ಹೆನ್ರಿ ಮೆರ್‌ಡಿತ್ ಪಾರ್‌ಕರ್, ಮತ್ತು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ದ್ವಾರಕಾನಾಥ್ ಠಾಗೂರ್ ಮೊದಲಾದ ಮುಖ್ಯರು ಅದರ ಸಂಸ್ಥಾಪನೆಯಲ್ಲಿ ಪಾಲುಗೊಂಡು ನಡೆಸಿದುದರಿಂದ.

ಡಿ.ಎನ್. ಠಾಗೂರ್‌ರವರು ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದಿಗೆ ಹೊಂದಿದ್ದ ಸಂಪರ್ಕ, ಭಾರತದಲ್ಲಿ ನಿಧಾನವಾಗಿ ಬಗೆಲಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಆಂಗ್ಲ – ಭಾರತೀಯರ ಸಂಬಂಧಕ್ಕೆ ಒಂದು ನಿದರ್ಶನ. ದ್ವಾರಕಾನಾಥ್ ಠಾಗೂರರನ್ನು ಅವರ ಉದಾರ ಮನೋಭಾವ ಮತ್ತು ಮುಕ್ತಹಸ್ತದ ದುಂದುಗಾರಿಕೆಯ ಜೀವನದ ಕಾರಣವಾಗಿ 'ರಾಜಕುಮಾರ' ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಅವರು ನಾಗರಿಕ ಶ್ರೀಮಂತ ಮನೆತನದವರು. ತಮ್ಮದೇ ಆದ ನಿರ್ಬಂಧಿತ ವಿಶ್ವವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡು ದೇಶೀಯರನ್ನು ಹೊರಗಿರಿಸುತ್ತಾ ಅವರನ್ನು ಸೇವಕ ಅಥವಾ ಮನೆಚಾಕರನಂತೆ ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದರು. ಕಲ್ಕತ್ತ ರಂಗ ಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ಆಂಗ್ಲರನ್ನೇ ದ್ವಾರಪಾಲಕ ಮತ್ತು ರಕ್ಷಕ ಕೆಲಸಗಳಿಗೆ ನೇಮಕ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಬಹಳ ನಿಯಮಬದ್ಧವಾಗಿ, ಪ್ರತಿ ಕೋಮಿನವರೂ ತಮ್ಮ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ನಿಲುವನ್ನು ಅರಿತು ಅಂತರವಿಟ್ಟುಕೊಂಡೇ ಇಂತಹ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿನಿಮಯಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವು. ಅಂತಹುದರಲ್ಲಿ

ದ್ವಾರಕಾನಾಥ್ ಠಾಗೂರ್‌ರವರು, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳಲ್ಲಿ, ಅದೂ ಒಂದು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ನಡೆಸುವ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ಭಾಗಿಯಾಗಿದ್ದರು ಎಂದರೆ ಸಮಯ ಹೇಗೆ ಬದಲಾಗಿತ್ತು ಎಂಬುದರ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ಬದಲಾವಣೆ ಮತ್ತೊಂದು ಮಹತ್ವದ ಘಟ್ಟವನ್ನು ಕಂಡದ್ದು 1848ರ ಆಗಸ್ಟ್ ತಿಂಗಳಿನಲ್ಲಿ; ದೇಶೀಯ 'ಗೌರವಸ್ಥ'ನಾದ ಬೈಶ್ನವ್ ಚರಣ ಆಡ್ಡಿ ಯೆಂಬುವರನ್ನು ಸಾನ್ಸ್ ಸೌಸಿಯ 'ಒಥೆಲೋ' ರಂಗಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರವಹಿಸಲು ಆರಿಸಿ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು! 'ದಿ ಕಲ್ಕತ್ತ ಸ್ಟಾರ್' ಪತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಬಂದ ಒಂದು ಪತ್ರ ಈ ರೀತಿ ಹೇಳಿಕೆ ಕೊಟ್ಟಿತು – 'ನಿಜಕ್ಕೂ ಬಣ್ಣವಿಲ್ಲದ ಕರಿಮನುಷ್ಯನ ಆಗಮನ! ಇದೋ ಕಲ್ಕತ್ತ ಆಶೆಯ ಅನಿಶ್ಚಿತ ಪ್ರಪಂಚವಾಗಿದೆ!! ಆಂಗ್ಲ ಮತ್ತು ಬಂಗಾಳೀ ವೃತ್ತ ಪತ್ರಿಕೆಗಳೆರಡರಲ್ಲೂ ಈ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗದ ಬಗ್ಗೆ ಸುದೀರ್ಘವಾದ ಸುದ್ದಿ ಬರೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿತು. ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಕಾಣಿಸುವುದೇ ಅಲ್ಲದೆ ಈ ಘಟನೆ ಬಂಗಾಳದ ಉನ್ನತ ಮತ್ತು ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಜನಕ್ಕೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಇದ್ದ ಆಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ಆಶೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸಿತು.

18ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕಡೆಯ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ನಗರದ ಬಂಗಾಳೀ ನಾಗರಿಕರಲ್ಲಿ, ಕೆಲವು ವರ್ಗದವರಿಗೆ, ಆಂಗ್ಲ ನಾಟಕಗಳು ಸ್ವಲ್ಪ ಕುತೂಹಲವನ್ನುಂಟುಮಾಡಿದವು. ಆ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕವರ್ಗವನ್ನು ಇಷ್ಟೇ ಎಂದು ನಿಗದಿ ಮಾಡಿ ಹೇಳಲು ಬರುವಂತಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೂ 19ನೆಯ ಶತಮಾನದ 3ನೇ ದಶಕದಿಂದ ಆರಂಭವಾದ ಆಂಗ್ಲ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸದ ಹಬ್ಬುಗೆಯಿಂದಾಗಿ ಇಂಥ ಕುತೂಹಲ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು. 1840, ಫೆಬ್ರವರಿಯ 22ರ ಸಂಚಿಕೆಯಲ್ಲಿ 'ದಿ ಓರಿಯಂಟಲ್ ಅಬ್ಸರ್ವರ್' ಸಂಪಾದಕೀಯ ಈ ರೀತಿ ಬರೆಯಿತು. 'ಕಲ್ಕತ್ತದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ–ಭಾರತದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಎಂದೇ ನಾವು ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಯೂರೋಪಿನ ಯಾವ ಭಾಗದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೂ ಆತ ಉನ್ನತ ಗೌರವಸ್ಥ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ'.

ನಗರದ ಜನಸಂಖ್ಯೆ ಮತ್ತು ಸಂಪತ್ತು ಬೆಳೆದ ಹಾಗೆ ಭಾರತೀಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗ – ಉನ್ನತ ಕುಲದ ಗೌರವಸ್ಥನಾಗಿದ್ದನೋ ಅಥವಾ ಇಲ್ಲವೋ – ಬೆಳೆಯಿತು. ಸಾನ್ಸ್ ಸೌಸಿ 'ಹಿಂದೂ ಒಥೆಲೋ' ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗ ನಡೆಸುವ ವೇಳೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಬಂಗಾಳಿಗಳು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೋಡುವ ಶಾಶ್ವತ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗದಲ್ಲಿ ಸೇರಿದ್ದರು. ಬಂಗಾಳಿ ದಿನಪತ್ರಿಕೆಯಾದ 'ಸಂಬದ್ ಪ್ರಭಾಕರ್'ನಲ್ಲಿ ದೀರ್ಘವಾದ ರಂಗ ವಿಮರ್ಶೆಗಳು ಕಾಣಬರುತ್ತಿದ್ದವು. ಆಂಗ್ಲ ಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ 'ಯುವ ಬಂಗಾಳದ ಸ್ನೇಹಿತರು, ಬಹಳಷ್ಟು ಮಂದಿ ಗುಂಪು ಕೂಡುತ್ತಿರುವುದಾಗಿ' ವರದಿ ಬರುತ್ತಿತ್ತು. ಇವರಲ್ಲಿ ಬಂಗಾಳೀ ರಂಗ ಭೂಮಿಯ ತಳಹದಿಯನ್ನು

ನಿರ್ಮಿಸಲು ಸಹಾಯ ಮಾಡಿದವರು ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿವಹಿಸಿದವರು ಅನೇಕ ಮಂದಿ ಎಂದು ನಾವು ಖಚಿತವಾಗಿ ತಿಳಿದು ಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಯಾವ ಬಗೆಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ರಂಗ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಅವರು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಾಗಿದ್ದರು ಎಂಬುದು ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆ. ವಿವರಣೆ ನೀಡುವ ಕೆಲವು ದಾಖಲೆಗಳಿಂದಲೂ ಮಾಸಿದಂತಿರುವ ಕೆಲವು ಛಾಯಾ ಚಿತ್ರಗಳಿಂದಲೂ. ಕೋವೆಂಟ್ ಉದ್ಯಾನ, ಡ್ರ್ಯೂರಿಲೇನ್ ರಾಯಲ್ ರಂಗಮಂದಿರ ಮುಂತಾದುವುಗಳ ಭಯ ಹುಟ್ಟಿಸುವಂತಹ ರಂಗವಿನ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ರಂಗ ಪರಿಸರಗಳ ಜೋಡಣೆಯನ್ನು ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು. ಆದರೆ ಒಂದೇ ಎಂಬಂತಿದ್ದ ಬಾಹ್ಯ ದರ್ಶನವನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ, ಕಲ್ಕತ್ತದ ಆಂಗ್ಲ ರಂಗಭೂಮಿ, ಅಂದಿನ ದಿನಗಳ ಲಂಡನ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪೂರ್ಣ ಅನುಕರಣೆಯಾಗಿತ್ತು. ಆದರೂ ಅದು ಕೆಟ್ಟ ಅನುಕರಣೆಯಾಗಿರಲಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಸಂತಸದ ಸಂಗತಿ.

ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ನಾಟಕಗಳೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ರಂಗ ಮಂದಿರಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಲಂಡನ್‌ನಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾದ ವಿನೋದ ನಾಟಕಗಳು, ಪ್ರಹಸನಗಳು ಗಂಭೀರ ನಾಟಕಗಳು ಮುಂತಾದ ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯ ನಾಟಕಗಳೂ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದವು. 1814ರಿಂದ 1815 ರವರೆಗೆ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಉದಹರಿಸಿದರೆ ಸಾಕು. 'ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್', 'ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್,' 'ಶಿ ಸ್ಟೂಪ್ಸ್ ಟು ಕಾನ್‌ಕ್ವರ್', 'ಸ್ಕೂಲ್ ಫಾರ್ ಸ್ಕ್ಯಾಂಡಲ್' ಮತ್ತು 'ಅರ್ಲ್ ಆಫ್ ವಾರ್‌ವಿಕ್' ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳು ಆ ವರ್ಷ ಪ್ರಯೋಗಗೊಂಡವು. ಅಲ್ಲದೆ 'ಹನಿಮೂನ್', 'ದಿ ವೆದರ್ ಕಾಕ್', ದಿ ಸಿಕ್ಸ್‌ಟೀಥರ್ಡ್ ಲೆಟರ್' ಮುಂತಾದ ಮರೆತು ಹೋದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಲಾಯಿತು.

ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಮಾತು ಎಂದರೆ, ಕಲ್ಕತ್ತದ ಆಂಗ್ಲ ರಂಗಮಂದಿರಗಳಿಗೆ, ಯಾವ ರೀತಿಯಿಂದಲೂ, ಅಭಿನಯ ಮತ್ತು ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದ ಕೊರತೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. 1789ರಲ್ಲಿ ಖಾಸಗೀ ರಂಗಮಂದಿರವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡ ಶ್ರೀಮತಿ ಬ್ರಿಸ್ಟೋರಿಂದ ಆರಂಭವಾಗಿ, ಕಲ್ಕತ್ತದ ಆಂಗ್ಲ ರಂಗಮಂದಿರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ನಟನಟಿಯರು ಸತತವಾದ ಸರಪಳಿಯಂತೆ ರಂಗಮಂಚದ ಮೇಲೆ ಕಾಣಬರುತ್ತಿದ್ದರು. ಆ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ನೋಡಿದವರು ಹೇಳಿದಂತೆ – ಜೇಮ್ಸ್ ವಿನಿಂಗ್, ಶ್ರೀಮತಿ ಡೀಕಲ್ ಮೇಡಂ ಥೆರಮ್ಮೈನ್ ವಿಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಇತರ ಅತಿಥಿ ಕಲಾವಿದರುಗಳ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವು ಬಹಳ ಉನ್ನತಮಟ್ಟದ್ದಾಗಿತ್ತು ಎಂಬುದು ನಿರ್ವಿವಾದ ವಿಷಯ. ಕಲ್ಕತ್ತಕ್ಕೆ ಬರುವ ಮುನ್ನ ಕಳೆದ ಶತಮಾನದ 40ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಅವರಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಮಂದಿ, ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಶ್ರೀಮತಿ ಡೀಕಲ್, ಕುಮಾರಿ ಕಾವಲೇ ಮೊದಲಾದವರು ಲಂಡನ್ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಖ್ಯಾತಿ

ಪಡೆದವರಾಗಿದ್ದರು. ಏನೇ ಆದರೂ, ಶ್ರೀಮತಿ ಲೀಚ್‌ರೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಸಬಹುದಾದ ಯಾರನ್ನೂ ಕಾಣಲಿಲ್ಲವೆಂದು ಲಂಡನ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಿಚಯ ಹೊಂದಿದ್ದ ಜೆ ಹ್ಯೂಮ್ಸ್ ಎಂಬ ರಂಗ ವಿಮರ್ಶಕರು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. 'ಒಬ್ಬರು ಅಥವಾ ಇಬ್ಬರು ಅತಿಶಯ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಇನ್ನುಳಿದ ಯಾವ ನಟಿಯೂ ಶ್ರೀಮತಿ ಲೀಚರಿಗೆ ಸರಿಗಟ್ಟಬಲ್ಲವರು ಲಂಡನ್ ರಂಗಮಂಚದ ಮೇಲೆ ಇಷ್ಟು ವರ್ಷಗಳಾದರೂ ಇನ್ನೂ ಬಂದಿಲ್ಲ!

ಇಂತಹ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ, ನಟ ವರ್ಗವನ್ನೂ ನೋಡಲಿಕ್ಕೆಂದೇ ಬಂಗಾಳಿ ವರ್ಗದ ಶ್ರೀಮಂತ ಜನ ಹೊಸದಾಗಿ ಆಂಗ್ಲ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಹೊಂದಿದವರೂ, ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಹೊಂದಿರದ ಜನ ಕೂಡ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಬಂದು ಸೇರುತ್ತಿದ್ದರು. ಆ ಕಾಲದ ರಾಜಕೀಯ ಜೀವನದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ ಗಮನಿಸಿದಾಗ, ಆಂಗ್ಲ ರಂಗಭೂಮಿ ಬೀರಿರಬಹುದಾದ ಪ್ರಭಾವ ಅಷ್ಟು ಹಿರಿದಾದುದೆಲ್ಲವೆಂದು ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಕಂಡ ಬಹುವಿಖ್ಯಾತ ನಟಿ, ಬಿನೋದಿನಿ ದಾಸಿ, ತಮ್ಮ ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ – 'ತನಗೆ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಗೊತ್ತಿರದಿದ್ದರೂ, ಗುರು ಮತ್ತು ಹಿತೈಷಿ ಗಿರೀಶ್ ಚಂದ್ರಘೋಷರು ತಮ್ಮನ್ನು ಸತತವಾಗಿ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೋಡಲು ಕಳುಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರು; ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಪಾತ್ರದ ಜೀವಂತಿಕೆಯ ಹಿರಿಮೆ ಹಾಗೂ ಪ್ರಗಲ್ಭತೆಯ ಬಗೆಗೆ ಹಲವಾರು ಗಂಟೆಗಳ ಕಾಲ ಸುದೀರ್ಘವಾಗಿ ಚರ್ಚೆ ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದರು' ಎಂದು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಎರಡನೆಯ ಪರಿಚ್ಛೇದ

ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗ ಚಟುವಟಿಕೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಾರಂಭಿಕ ನಾಟಕಕಾರರು

ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಹರಡಿತು. ವ್ಯಾಪಾರೀ ಮನೋಭಾವ ಅನೇಕ ಕುಟುಂಬಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿತು. ಇದರೊಂದಿಗೆ ಗೇಣೀ ಪದ್ಧತಿ, ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗ ಬೆಳೆದು, ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಕಲ್ಕತ್ತ ನಗರ ಬೆಳೆದಂತೆಲ್ಲಾ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರಲ್ಲಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಜಾತ್ರಾದ ಬಗ್ಗೆ ಆಸಕ್ತಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಇದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಕಲ್ಕತ್ತದ ರಂಗಮಂದಿರಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ರಂಗ ಚಟುವಟಿಕೆ ಕಂಡ, ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ತಿಳಿದುಕೊಂಡ ವಿದ್ಯಾವಂತ ಜನ ಅದರಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡರು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಈ ರೀತಿಯ ವಿವಿಧ ದಿಸೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಿಂದಾಗಿ ಬಂಗಾಳದ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸತ್ವಪೂರ್ಣ ನೆಲ ಅಂದೇ ತಯಾರಾದಂತಾಯಿತು.

ಈ ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಮುಂಚೆಯೇ ಒಂದು ಬಂಗಾಳಿ ನಾಟಕ – ಎರಡು ನಾಟಕಗಳ ಒಟ್ಟಾರೆ ಪ್ರಯೋಗ – ಅದಕ್ಕೋಸ್ಕರವೇ ನಿರ್ಮಿತವಾದ ರಂಗಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡಿತ್ತು. ಈ ನಾಟಕಗಳು ಕೇವಲ ಎರಡೇ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಂಡರೂ ಇವುಗಳು ಅನುವಾದ ನಾಟಕಗಳಾದ್ದರಿಂದ ದಾಖಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ರಷ್ಯಾದ ಯಾತ್ರಿಕ 'ಹೆರಾಸಿಮ್ ಲೆಬ್‌ಡೆಫ್', ಈ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಕಾರಣಕರ್ತರು.

ಭಾರತಕ್ಕೆ ಬಂದ ನಂತರ ಲೆಬ್‌ಡೆಫ್ ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಆಸಕ್ತಿ ತೋರಿಸಿದರು. 1787ರಲ್ಲಿ ಕಲ್ಕತ್ತಕ್ಕೆ ಬಂದ ಇವರು ಬಂಗಾಳಿ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕಲಿತು ಅದೇ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕವನ್ನೂ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಸಿದರು. ಅವರ ಬಂಗಾಳಿ ಶಿಕ್ಷಕರಾದ ಗೋಲಖ್ ನಾಥ್ ದಾಸ್ ಅವರ ನೆರವಿನಿಂದ "ದಿ ಡಿಸ್‌ಗೈಸ್" ಮತ್ತು "ಲವ್ ಈಸ್ ದಿ ಬೆಸ್ಟ್ ಡಾಕ್ಟರ್" ಎಂಬ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬಂಗಾಳಿ ಭಾಷೆಗೆ ಅನುವಾದಿಸಿದರು. ಅದರೊಂದಿಗೆ ಒಂದು ಭಾರತೀಯ ಪಾತ್ರವನ್ನೂ ರಂಗದ

ಮೇಲೆ ತಂದರು. ನವೆಂಬರ್ 27, 1795 ರಂದು 'ಡಾಮ್ ತೋಲಾ' ರಂಗ ಮಂದಿರವನ್ನು ಬಂಗಾಳಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅಲಂಕರಿಸಿ ಲೆಬ್‌ಡೆಫ್ ತನ್ನ ಗುರುವಿನ ಭರವಸೆಯ ಮೇರೆಗೆ ಆರಿಸಿಕೊಂಡ ದೇಶೀಯ ನಟನಟಿಯರ ಸಹಕಾರದೊಂದಿಗೆ ಈ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರು. ಮಾರ್ಚ್ 21, 1796 ರಂದು ಈ ನಾಟಕಗಳ ಮರುಪ್ರದರ್ಶನವಾಯಿತು. ಎಂಟು ರೂಪಾಯಿ ಇದ್ದ ಪ್ರವೇಶ ದರವನ್ನು ಒಂದು ಚಿನ್ನದ ಮೊಹರಿಗೆ ಏರಿಸಲಾಯಿತು. ಇನ್ನೂರು ಮಂದಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಕೂಡಲು ಅವಕಾಶವಿದ್ದ ರಂಗಮಂದಿರ ಈ ಎರಡು ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಿಕ್ಕಿರಿದು ತುಂಬಿತ್ತು.

ಲೆಬೆಡೆಫ್ ಅವರು ಭಾರತವನ್ನು ಬಿಟ್ಟ ನಂತರ ಅವರ ಕೆಲಸವನ್ನು ಯಾರೂ ಮುಂದುವರಿಸಲಿಲ್ಲ; ಮುಂದುವರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಆ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಬಂಗಾಲಿ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯವೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ, ಲೆಬ್‌ಡೆಫ್‌ನ ಈ ಸಾಧನೆಯ ನಂತರ ಮತ್ತೊಂದು ರಂಗಮಂದಿರ ಪ್ರಾರಂಭವಾದುದೆಂದರೆ ನಲವತ್ತೆರಡು ವರ್ಷಗಳ ನಂತರವೇ!

1831 ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಸನ್ನ ಕುಮಾರ ಠಾಗೂರರು ಕಲ್ಕತ್ತದ ತಮ್ಮ 'ಗಾರ್ಡ್‌ನ್ ಹೌಸ್'ನಲ್ಲಿ 'ಹಿಂದೂ ಥಿಯೇಟರ್' ಕಟ್ಟಿದರು. ಇದರಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ ನಾಟಕವೂ ಅನುವಾದವೇ ಆಗಿದ್ದರೂ, ಅದು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ಅನುವಾದ. 1835ರಲ್ಲಿ 'ವಿದ್ಯಾ ಸುಂದರ್' ಎಂಬ ರಂಗ ನಾಟಕವನ್ನು ನಬಿನ್ ಚಂದ್ರ ಬೋಸ್ ಕಲ್ಕತ್ತದ ಉತ್ತರದಲ್ಲಿರುವ ತಮ್ಮ ಭವ್ಯ ಸೌಧದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರು. ರಂಗ ಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ಮೊದಲಬಾರಿಗೆ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಮೂಲ ಬಂಗಾಳಿ ನಾಟಕ ಇದು. ಇದೇ ಸಮಯದಲ್ಲಿ 'ಯುವ ಬಂಗಾಳ' ಎಂಬ ಹೊಸ ಪೀಳಿಗೆಯವರು 'ಡೇವಿಡ್ ಹೇರ್ ಅಕಾಡೆಮಿ' ಮತ್ತು 'ಓರಿಯಂಟಲ್ ಸೆಮಿನರಿ' ಎಂಬ ಆಂಗ್ಲ ರಂಗಮಂದಿರಗಳಲ್ಲಿ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಮತ್ತು ಇತರ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರ ರಂಗಕೃತಿಗಳನ್ನೂ ಪ್ರದರ್ಶಿಸತೊಡಗಿದರು.

1835ರ 'ವಿದ್ಯಾಸುಂದರ್' ಪ್ರದರ್ಶನದ ನಂತರ ಹೊಸ ಖಾಸಗಿ ರಂಗಮಂದಿರಗಳ ನಿರ್ಮಾಣದೊಂದಿಗೆ ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯೂ ಏರಿತು. ಅರವತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಂತೂ ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಸತತವಾಗಿ ನಡೆದವು. ಶ್ರೀಮಂತರ ಸೌಧಗಳಲ್ಲಿ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ರಂಗ ಮಂದಿರಗಳು ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡು ಆಹ್ವಾನಿತ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೆದುರು ಪ್ರದರ್ಶನಗಳೇರ್ಪಟ್ಟವು. ಇದರಿಂದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಜನ ಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೆ ಒಲವು ಬೆಳೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತೆಂಬ ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಆದರೂ ವೃತ್ತಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಬಂದ ಸುದ್ದಿಗಳು ಅಂದು ರಂಗಭೂಮಿ ಗಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಜನಪ್ರಿಯತೆಗೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾದವು.

ಇಂಥ ಎಲ್ಲ ಖಾಸಗಿ ರಂಗ ಮಂದಿರಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡನ್ನು ಹೆಸರಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಠಾಕೂರರ 'ಜೋರ ಸಂಕೋ

ಥಿಯೇಟರ್'. ಉತ್ತರ ಕಲ್ಕತ್ತದ ಜೋರ ಸಂಕೋದಲ್ಲಿರುವ ಠಾಗೂರ ಮನೆತನದ ಭವ್ಯ ಸೌಧದ ಆವರಣದಲ್ಲಿ ಇದು ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡಿತು. ಠಾಗೂರ ಮನೆತನದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರ ಜ್ಯೋತಿರಿಂದ್ರ ನಾಥ್ ಮತ್ತು ಗುಣೇಂದ್ರನಾಥ್ ಇದನ್ನು ಬೆಳೆಸಿ ನಡೆಸಿದವರಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖರು. ಮೂಲ ಬಂಗಾಳೀ ನಾಟಕ ರಚನೆಯನ್ನು ಉತ್ತೇಜಿಸಲು ಬಹುಮಾನ ವಿತರಣೆಯ ಯೋಜನೆಯನ್ನು ಅವರು ರೂಪಿಸಿದರು. ಬೆಳ್ಳಿಯ ಕರಂಡಕದಲ್ಲಿದ್ದ 200 ರೂಪಾಯಿ ಮೊತ್ತದ ಬಹುಮಾನವನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಯಾದ ಬಹುಪತ್ನಿತ್ವದ ಮೇಲೆ ರಾಮನಾರಾಯಣ್ ತರ್ಕರತ್ನರಿಂದ ರಚಿತವಾದ 'ನಭಾ ನಾಟಕ್' ಎಂಬ ಕೃತಿಗೆ ತುಂಬಿದ ಸಭೆಯಲ್ಲಿ ಕೊಡಲಾಯಿತು. ಈ ಬಹುಮಾನದ ತೀರ್ಪುಗಾರರು ಪ್ರಖ್ಯಾತ ಗಣ್ಯವ್ಯಕ್ತಿಗಳಾಗಿದ್ದ ಪಂಡಿತ್ ಈಶ್ವರ್ ಚಂದ್ರ ವಿದ್ಯಾಸಾಗರ್ ಮತ್ತು ರಾಜಕೃಷ್ಣ ಬ್ಯಾನರ್ಜಿಯವರು. ಅವರಿಂದ ಸತ್ವಪೂರ್ಣ ನಾಟಕ ಎಂಬ ಮೆಚ್ಚುಗೆಯನ್ನು ಈ ನಾಟಕ ಗಳಿಸಿತು.

ಈ ಸರಪಳಿಯಲ್ಲಿ 'ಬೆಲ್ಗಾಚಿಯ ನಾಟ್ಯ ಶಾಲಾ' ಎರಡನೆಯ ರಂಗಮಂದಿರ. ಬೇರೆ ಎಲ್ಲ ರಂಗಮಂದಿರಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಖ್ಯಾತಿ ಗಳಿಸಿ ನಗರದ ಮೇಲ್ವರ್ಗದವರಿಂದಲೂ, ಪತ್ರಿಕೆಗಳಿಂದಲೂ ಮೆಚ್ಚುಗೆ ಗಳಿಸಿತ್ತು. ನಗರದ ಉತ್ತರಭಾಗದಲ್ಲಿರುವ ಬೆಲ್ಗಾಚಿಯದಲ್ಲಿ ಪಕಿಪರ ರಾಜಮನೆತನದವರ ಉದ್ಯಾನವನದಲ್ಲಿ ಈ ರಂಗಮಂದಿರವನ್ನು ಕಟ್ಟಿದ್ದರು. 1858 ರಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ಮೂಲ "ರತ್ನಾವಳಿ'ಯ ರಾಮ್‌ನಾರಾಯಣ್ ತರ್ಕರತ್ನರ ಬಂಗಾಳಿ ರೂಪಾಂತರದ ಪ್ರಯೋಗ ಪ್ರಶಂಸೆ ಗಳಿಸಿತು. ಪಕಿಪರದ ರಾಜ ಪ್ರತಾಪಚಂದ್ರ ಸಿನ್ಹ ಮತ್ತು ಆತನ ಸಹೋದರ ಈಶ್ವರಚಂದ್ರ ಸಿನ್ಹ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಪಾಂಡಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಒತ್ತಾಸೆ ಕೊಡುವಲ್ಲಿ ಖ್ಯಾತಿ ಗಳಿಸಿದ್ದರು. ಅವರಿಗಿದ್ದ ತುಂಬು ಉತ್ಸಾಹದಿಂದ ಬೆಲ್ಗಾಚಿಯ ನಾಟ್ಯಶಾಲೆ ನಗರದ ರಂಗ ಚಟುವಟಿಕೆಯ ಕೇಂದ್ರ ಬಿಂದುವಾಯಿತು. ಬಂಗಾಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಬೆಲ್ಗಾಚಿಯ ನಾಟ್ಯಶಾಲೆಯ ಮಹತ್ತರ ಕೊಡುಗೆ ಎಂದರೆ ಕವಿ ಮಧುಸೂದನ ದತ್‌ರವರನ್ನು ನಾಟಕ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸಿದ್ದು. ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಜನರ ಅನುಕೂಲಕ್ಕಾಗಿ ಬಂಗಾಳಿ ಭಾಷೆಯ 'ರತ್ನಾಬಲಿ' ನಾಟಕವನ್ನು ಇಂಗ್ಲೀಷಿಗೆ ಅನುವಾದ ಮಾಡುವುದರ ಮೂಲಕ ಮಧುಸೂದನ ದತ್ತರ ನಾಟಕ ಪ್ರತಿಭೆ ಆರಂಭವಾಯಿತು. ಆ ನಂತರದಲ್ಲಿ ಅವರು 'ಶರ್ಮಿಷ್ಠಾ' ಎಂಬ ಮೊದಲ ಬಂಗಾಳಿ ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆದರು. ಈ ನಾಟಕ ಸೆಪ್ಟೆಂಬರ್ 3, 1859 ರಂದು ಬೆಲ್ಗಾಚಿಯ ನಾಟಕಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿತು.

1872 ರಲ್ಲಿ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ರಂಗಮಂದಿರ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ ಮುನ್ನ ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಮಧುಸೂದನ ದತ್ತರವರು ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿ ಬೆಳೆದದ್ದು ದೊಡ್ಡ ಬಲ ಬಂದಂತಾಯಿತು. ಖಾಸಗಿ ರಂಗಮಂದಿರಗಳು

ಹೊಸರೀತಿಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ತರಲು ಬಹಳಷ್ಟು ಶ್ರಮ ಪಟ್ಟವು. ಆದರೆ ಮೂಲ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳು ಬಂಗಾಳಿಗೆ ಅನುವಾದಗೊಂಡಿದ್ದರೂ ಆ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಎರವಲಾಗಿ ಪಡೆದುಕೊಂಡ ವೇಷಭೂಷಣಗಳನ್ನು ಧರಿಸಬೇಕಾದದ್ದು ದೊಡ್ಡ ಊನವಾಗಿತ್ತು. ಜಾತ್ರಾ ನಾಟಕಗಳು ಮತ್ತು ಮೂಲ ಬಂಗಾಳಿ ನಾಟಕಗಳು ಆವರೆಗೆ ಇರದಿದ್ದುದೇ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉತ್ಸಾಹಿಗಳು ಅದರಲ್ಲೂ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆದಿದ್ದ ಬಂಗಾಳಿಗಳು ನಗರದ ಬೇರೆ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಜನರು ಪ್ರಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಜನರಾಡುವ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿಯೇ ನಾಟಕವಿರಬೇಕೆಂಬ ಬುದ್ಧಿ ಬೆಳೆಯತೊಡಗಿ ದೇಶೀಯ ಅಭಿಮಾನವೂ ಉಕ್ಕಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪೋಷಕರು ಮತ್ತೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆಯಿಂದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬಂಗಾಳಿಗೆ ಅನುವಾದಿಸಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು. ಆದರೆ ಅಂಥ ನಾಟಕಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿರಲಿಲ್ಲ. ಜನವರಿ 30, 1857ರಲ್ಲಿ ಅಸುತೋಷ್ ದೇಬ್‌ರ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ ಕಾಳಿದಾಸನ 'ಶಾಕುಂತಲ' ನಾಟಕದ ಬಂಗಾಳಿ ಅನುವಾದವನ್ನು ಹಿಂದೂ ಅಭಿಮಾನಿಗಳು ಅದೊಂದು ಬಂಗಾಳಿ ನಾಟಕವೇ ಸರಿ ಎಂದರು. ಇದರ ನಂತರವಾದರೂ ಬಂಗಾಳೀ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಅವಶ್ಯಕವಾಗಿದ್ದ ಮೂಲ ಬಂಗಾಳಿ ನಾಟಕಗಳು ರಚನೆಗೊಳ್ಳದೆ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಅಥವಾ ಸಂಸ್ಕೃತದಿಂದ ಅನುವಾದಗಳೂ ಬಾರದೆ ರಂಗಭೂಮಿ ಸೊರಗಿತು.

ಕಳೆದ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಹೊಸ ನಾಟಕಕಾರರು ಬೆಳಕಿಗೆ ಬಂದದ್ದು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಉಳಿಸಿ ಬೆಳೆಯಿಸುವ ವರದಾನವೆನಿಸಿತು. ಅಂತಹವರಲ್ಲಿ ಮಧುಸೂದನ ದತ್ತರು ಪ್ರಮುಖರು. ಆ ಸಮಯಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಾಗಿದ್ದ ಮನಃಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ನಡೆಸಿದ ಕಾರ್ಯ ಇದು ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಇದು ಅಷ್ಟು ಸುಲಭವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಅವರು ಎದುರಿಸಬೇಕಾಗಿದ್ದ ಅನಾನುಕೂಲಗಳು ಬಹಳಷ್ಟಿದ್ದವು. ಒಂದೆಡೆ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಧಾಳಿ, ಇನ್ನೊಂದೆಡೆ ಜಾತ್ರಾದ ಅರಿಮುರಿವಿಲ್ಲದ ಸೆಳೆತ ಸಾಲದೆಂಬಂತೆ ಅಂದಿನ ಸಮಾಜ ಸುಧಾರಕರ ಧ್ಯೇಯ ಧೋರಣೆಗಳಿಗೂ ಅವರು ತಲೆಬಾಗಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಜೊರಸಂಕೋ ರಂಗಮಂದಿರವು ಮೂಲ ಬಂಗಾಳಿ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಆಹ್ವಾನಿಸಿ 'ಹಿಂದೂ ನಾರಿಯ ಸ್ಥಿತಿಗತಿ' ಎಂಬ ವಿಷಯವನ್ನು ತನ್ನ ಬಹುಮಾನದ ಜಾಹಿರಾತಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿತ್ತು. ಹೀಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸೆಳೆತಗಳಿಂದಾಗಿ ಒಂದು ಒಳ್ಳೆಯ ವಾತಾವರಣವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ, ಬಂಗಾಳಿ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಮಧುಸೂದನ ದತ್ ಮತ್ತು ದೀನಬಂಧು ಮಿತ್ರ ಅವರು ಮೂಲ ಬಂಗಾಳೀ ನಾಟಕ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಮುಂದಾದರು.

ಆದರೂ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಬಂಗಾಳಿ ನಾಟಕದ ಪ್ರಥಮ ರಂಗನಾಟಕಕಾರನೆಂದು ಪರಿಗಣಿತವಾಗಿರುವುದು ರಾಮ್‌ನಾರಾಯಣ್ ತರ್ಕರತ್ನ ಅವರು. 1854ರಲ್ಲಿ ಅವರು ರಚಿಸಿದ 'ಕುಲಿನ್ ಕುಲಸರ್ ಬಸ್ವ' ಎಂಬ ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿಗೋಸ್ಕರವಾಗಿಯೇ ಬರೆದ ಮೊದಲ ನಾಟಕ. ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನದ ಗುಣಗಳನ್ನು ಮೈಯುಂಡ ನಾಟಕ ಅದು. ಅದರಲ್ಲಿನ ಪಾತ್ರಗಳು ಜೀವಂತ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಅವರ ಗುಣಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅಭಿನಯದ ರೀತಿಗಳಿಗೆ ಹೊಂದಿಸಿ ಬರೆದ ದೃಶ್ಯ ಮಾಲಿಕೆಯ ನಾಟಕ ಇದು. 1857 ಮಾರ್ಚ್ ತಿಂಗಳಿನಲ್ಲಿ ರಾಮ್‌ಜೈ ಬಸಕ ಅವರ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲಾಯಿತು. ಮುಂದೆ ಹಲವಾರು ಬಾರಿ ಅಲ್ಲಿಯೂ, ಇತರೆಡೆಗಳಲ್ಲೂ ಅದು ಪ್ರದರ್ಶನವಾಯಿತು. ರಾಮ್ ನಾರಾಯಣ್ ಅನಂತರ ಅನೇಕ ರಂಗನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ಅವೆಲ್ಲವೂ 'ಕುಲಿನ್ ಕುಲಸರ್ ಬಸ್ವ' ನಾಟಕದಂತೆ ಜಾತೀಯ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಮೇಲೆಯೇ ರಚನೆಗೊಂಡ ನಾಟಕಗಳಾಗಿದ್ದವು.

ಮೈಕೆಲ್ ಮಧುಸೂದನ ದತ್ತರು ರಾಮ್‌ನಾರಾಯಣರ ಸಮಕಾಲೀನರು. 'ಕುಲಿನ್ ಕುಲಸರ್ ಬಸ್ವ' ಕೃತಿಯ ಪ್ರದರ್ಶನ ವಾಗುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಮಧುಸೂದನದತ್ತರೂ ನಾಟಕ ಬರೆಯಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು. ಜೀವನ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ರಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರರೆನಿಸಿದ್ದ ಮಧುಸೂದನ ದತ್ತರು (1824 – 1873) ತಮ್ಮ ಯೌವನದಲ್ಲಿ ಯುರೋಪಿನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಭಂಡಾರವನ್ನು ಕಂಡು ಅಲ್ಲಿನ ನವಚೈತನ್ಯದ ಲಹರಿ ಕಂಡು ಆಶ್ಚರ್ಯಚಕಿತರಾಗಿದ್ದರು. ತಾವು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಹಿಂದೂ ಕಾಲೇಜನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ ಆಗಲಿಕ್ಕೆ ಹೊರಟಿದ್ದ ಅವರು ಬಿಷಪ್ ಕಾಲೇಜಿಗೆ ಸೇರಿ ಇಂಗ್ಲಿಷ್, ಫ್ರೆಂಚ್, ಗ್ರೀಕ್, ಲ್ಯಾಟಿನ್ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆಗಳನ್ನು ಕಲಿಯಲು ಪೂರ್ಣ ಮನ ಕೊಟ್ಟರು. ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿರು ವಾಗಲೇ ಅವರು ಪ್ರೌಢ ಕವಿಯೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದಿದ್ದರು. ಅವರ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆಯ ಮೊದಲ ಹದಿನೈದು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲದ ರಚನೆಗಳು ಇಂಗ್ಲೀಷಿನಲ್ಲೇ ರಚಿತವಾದುವು. ಬೆಲ್ಗಾಚಿಯ ನಾಟ್ಯಶಾಲೆಯೊಂದಿಗೆ ಸಂಪರ್ಕಗೊಂಡ ನಂತರ ಅವರು ಬಂಗಾಳಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಬರೆಯಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು. ಆ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಅವರ ಗೆಳೆಯರಾಗಿದ್ದ ಗೌರಚಂದ್ರ ಬಸಕರಿಗೆ ಬರೆದ ಪತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಾರೆ: "ನಾನು, ನನ್ನ ಹಾಗೆ ಯೋಚಿಸುವ ನನ್ನ ದೇಶದ ಜನರಿಗಾಗಿ ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದೇನೆ. ಯಾರು ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ದೃಷ್ಟಿ ಮತ್ತು ಆಲೋಚನಾ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಚಿಂತಿಸುತ್ತಾರೋ ಅವರ ಸಲುವಾಗಿ ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದೇನೆ". ಆದರೂ ತಮ್ಮ ಮೊದಲನೆಯ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಾಗಿ ಮಹಾಭಾರತದ ಕಥೆಯಿಂದ 'ಶರ್ಮಿಷ್ಠಾ' ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡರು. 1859 ರಲ್ಲಿ ಬೆಲ್ಗಾಚಿಯ ನಾಟ್ಯಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ 'ಶರ್ಮಿಷ್ಠಾ' ನಾಟಕ

ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡ ತಕ್ಷಣ ದಲ್ಲಿಯೇ ಅದು ಅಪೂರ್ವ ಖ್ಯಾತಿ ಪಡೆಯಿತು. ಆ ಒಂದು ತಿಂಗಳಿನಲ್ಲಿ ಅದು ಆರು ಬಾರಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡಿತು. ಆದರೆ ಅವರ ಇನ್ನೆರಡು ದೊಡ್ಡ ನಾಟಕಗಳಾದ 'ಪದ್ಮಾಬತಿ' ಮತ್ತು 'ಕಿಷ್ಣಕುಮಾರಿ' ಇಂತಹ ಖ್ಯಾತಿ ಪಡೆಯಲಿಲ್ಲ. ರಂಗಶಕ್ತಿಯ ನಿಲುವಿನಿಂದ ಅವು ಸಫಲವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಕಾರಣಗಳೂ ಇದ್ದವು. ಈಗಿನ ಕಾಲದ ಓದುಗರಿಗೆ ಈ ಮೂರು ನಾಟಕಗಳು ಹಳೆಯ ಕಾಲದವು ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಮಧುಸೂದನ ದತ್ತರು ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಫಲ ರಚನೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಹೊಗಳುವ ನಾಟಕೀಯತೆ'ಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರು ತಮ್ಮ ಒಂದು ಪತ್ರದಲ್ಲಿ ಪರಕೀಯ ಪ್ರಭಾವವಿದೆ'' ಎಂದು ಸ್ವತಃ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ಅವರು ರಚಿಸಿದ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ, ಅವರ ಎರಡು ಹಾಸ್ಯ ನಾಟಕಗಳು ರಂಗನಾಟಕಗಳಾಗಿ ಯಶಸ್ಸು ಗಳಿಸಿದವು. ಇದರಲ್ಲಿ ಒಂದಾದ "ಏಕೈಕಿ ಬೋಲೆ ಸಭ್ಯತಾ?'' ದಲ್ಲಿ ಯುವ ಬಂಗಾಳದ ಒಲವುಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಂಪ್ರದಾಯತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಸಿಡಿದೇಳುವ ಯುವಜನರು ಕುಡಿತ ಮತ್ತು ಇತರ ಚಟಗಳಿಗೆ ಬಲಿಯಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಬಗೆಯನ್ನು ನಿರ್ಭೀತಿಯಿಂದ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಎರಡನೆಯ ನಾಟಕವಾದ 'ಬುರೋ ಸಲಿಕರ್ ಘರೇ ರೋನ್'ದಲ್ಲಿ ಮಧುಸೂದನ ದತ್ತರು ಹಿಂದೂ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆಗಳಿಂದ ಬಡವರನ್ನು ಸುಲಿಗೆ ಮಾಡುವ ಭಂಡರನ್ನು ಖಂಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಎರಡೂ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯ ಚಟಾಕಿಗಳಿದ್ದು, ಸರಳ ಮತ್ತು ನಾಗಾಲೋಟದ ಸಂಭಾಷಣೆ ಹಾಗೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಂತಗಳ ವ್ಯಕ್ತಿ ಚಿತ್ರಣಗಳಿಂದ ಕೂಡಿ, ಯಶಸ್ವಿ ರಂಗಪ್ರಯೋಗದ ಅನುಕೂಲಗಳನ್ನೂ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ನೂರು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ರಚನೆಗೊಂಡ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಡಂಬನೆಯನ್ನು ಈ ನಾಟಕಗಳು, ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ತಾಳೆಯನ್ನೂ ಬಯಸದೆ, ಇಂದಿಗೂ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಳ್ಳುತ್ತಿವೆ. ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಇಂದಿಗೂ ಈ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೋಡಲು ಆಗಮಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಮಧುಸೂದನ ದತ್ತರ ಜೀವಿತ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಈ ಎರಡೂ ವಿನೋದ ನಾಟಕಗಳು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಜನರಂಜನೆ ಮಾಡಿದವು. ಆದರೆ, ಒಂದು ಅಥವಾ ಎರಡು ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ನಂತರ ಈ ನಾಟಕಗಳು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬರುವುದಾಗಲಿಲ್ಲ. ಇದರಿಂದ ಬೇಸತ್ತು ಅವರು ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯಲೇ ಇಲ್ಲ.

ದೀನ ಬಂಧು ಮಿತ್ರರು (1830 – 1873) ರಾಮ್‌ನಾರಾಯಣ್ ಮತ್ತು ಮಧುಸೂದನ್ ರವರು ಸಮಕಾಲೀನರು. ಅಂದಿನ ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಬಗ್ಗೆ, ಅವರಿಬ್ಬರಿಗಿಂತ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ

ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದವರು. ಅವರಿಗೆ ನಾಟಕೀಯತೆ ಹಾಗೂ ರಂಗತಂತ್ರದ ಅರಿವು ಚೆನ್ನಾಗಿತ್ತು. ಬಹಳ ಪ್ರತಿಭಾವಂತರಾದ ನಾಟಕಕಾರರು ಅವರು. ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಬಂಗಾಳೀ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಭದ್ರವಾದ ತಳಪಾಯವನ್ನು ಹಾಕಿಕೊಟ್ಟವರು. 'ಸದಾಬರ್ ಏಕಾದಸಿ' ಮತ್ತು 'ನೀಲ್ ದರ್ಪಣ್' ಎಂಬ ಅವರ ಎರಡು ನಾಟಕಗಳು ಎಂತಹ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಎದ್ದು ನಿಲ್ಲುವಂತಹವು. ಸದಾಬರ್ ಏಕಾದಶಿಯ ಮುಖ್ಯಪಾತ್ರವಾದ ಒಲವು ತುಂಬಿದ ಮುಂಗೋಪಿಯಾದ ಕುಡುಕ ನಿಮ್‌ಚಂದನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಮಾಡಬಯಸದ ಅಥವಾ ಮಾಡಿರದ ಹೆಸರಾಂತ ನಟ ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಮತ್ತು ಸ್ವಚ್ಛಂದತೆಗಳ ನಡುವೆ ಭೇದವನ್ನೇ ತಿಳಿಯದ ಯುವಕರ ಧ್ಯೇಯಹೀನ ಜೀವನದ ನಿರ್ಜೀವತೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತದೆ ಈ ನಾಟಕ. ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನಿಶ್ಪ್ರಾಣರೆಂಬಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದರೂ, ಪಾತ್ರರಚನೆಯಲ್ಲಿ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಕ್ಕೆ ಕೊರತೆ ಇಲ್ಲ. ಆ ನಾಟಕ ತನ್ನ ಕಟುಹಾಸ್ಯ, ಪಾತ್ರಗಳ ದಡ್ಡತನ ಹಾಗೂ ಚತುರ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಿಂದಾಗಿ ಖ್ಯಾತಿ ಪಡೆಯಿತು.

ಅವರ ಇನ್ನೊಂದು ಖ್ಯಾತ ನಾಟಕ – 'ನೀಲ್ ದರ್ಪಣ್' ಬಂಗಾಳೀ ರಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಂಡಾಯ ಎಬ್ಬಿಸಿದ ಮೊದಲ ನಾಟಕ. ನೀಲಿ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಉತ್ಪಾದಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಬೆಳೆಗಾರರು ಸಾಮಾನ್ಯರನ್ನು ಹೇಗೆ ಸುಲಿಗೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು ಎಂಬುದು ನಾಟಕದ ಕಥಾ ವಸ್ತು. ಜಮೀನ್‌ದಾರ ಗೋಲಕ್ ಬಸು ಮತ್ತು ಅವನ ರೈತರು ಬ್ರಿಟಿಷರ ಹಿಡಿತದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಕಷ್ಟವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಿದ್ದರು ಎಂಬುದನ್ನು ಈ ನಾಟಕ ಹೃದಯಂಗಮವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಬೆಳೆಗಾರರ ಕ್ರೌರ್ಯ ಎಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಬೆಳೆದಿತ್ತು ಎಂದರೆ, ಅಂದಿನ ಸರ್ಕಾರ ಈ ನೀಲಿ ಬಣ್ಣ ಬೆಳೆವವರ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಪಾರಸ್ಥರ ಮೇಲೆ ಒಂದು ವಿಚಾರಣಾ ಆಯೋಗವನ್ನು ನೇಮಕ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿ ಬಂತು. 'ನೀಲ್ ದರ್ಪಣ್' ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಮುಖ್ಯ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ನಾಟಕೀಯವಾಗಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಬೇರುಬಿಟ್ಟಿದ್ದ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ವಾಣಿಜ್ಯ ವ್ಯಾಪಾರಸ್ಥರನ್ನು ಎದುರಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಆಡಳಿತಗಾರರನ್ನು ಎದುರಿಸುವ ಪಾತ್ರಗಳ ಎದೆಗಾರಿಕೆ ನಾಟಕಕಾರನ ಧೈರ್ಯವನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಶ್ರೀ ರೋಗ್, ಒಬ್ಬ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಬೆಳೆಗಾರ ರೈತನ ಮಗಳಾದ ಕ್ಷೆತ್ರ್ರಾಮೊನಿ ಎಂಬ ಹುಡುಗಿಯ ಕೈ ಹಿಡಿಯುತ್ತಾನೆ. ಆ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆ ಹೀಗೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ.

ರೋಗ್: ಮುದ್ದು ಹುಡುಗಿ, ಬಾ ನನ್ನ ಬಳಿಗೆ.

ಕ್ಷೇತ್ರೊಮೊನಿ: ಸಾಹೇಬಾ, ನೀವು ನನ್ನ ತಂದೆ, ಬಿಡಿ, ನನ್ನನ್ನು ಹೋಗಲು ಬಿಡಿ (ರೋಗ್‌ನ ಕೈ ಹಿಡಿದು ಬೇಡುತ್ತಾಳೆ) ದಯವಿಟ್ಟು ನನ್ನನ್ನು ಹೋಗಲು ಬಿಡಿ, ನೀವು ನನ್ನ ತಂದೆ.

ರೋಗ್: ನಾನು ನಿನ್ನ ಮಗುವಿನ ತಂದೆಯಾಗಬಯಸುತ್ತೇನೆ, ಬಾ ನನ್ನ ಹಾಸಿಗೆಗೆ. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ನಿನ್ನ ಹೊಟ್ಟೆಗೇ ಒದೆಯುತ್ತೇನೆ.

ಕ್ಷೇತ್ರೊಮೊನಿ: ಓಹ್, ನನ್ನ ಮಗು ಸಾಯುತ್ತದೆ. ನಾನೀಗ ಗರ್ಭಿಣಿ, ನನ್ನ ಮೇಲೆ ಕೃಪೆ ಇಡಿ, ದಯಮಾಡಿ ನನ್ನನ್ನು ಹೋಗಲು ಬಿಡಿ, ನಾನು ಗರ್ಭಿಣಿ.

ರೋಗ್: (ಅವಳ ಬಟ್ಟೆ ಹರಿಯುತ್ತ) ನಾನು ನಿನ್ನನ್ನು ಬೆತ್ತಲೆಗೊಳಿಸಿ ನೋಡುತ್ತೇನೆ. ಆಗಲೇ ನೀನು ನಾಚಿಕೆ ಬಿಡುತ್ತೀ.

ಕ್ಷೇತ್ರೊಮೊನಿ: ಸಾಹೇಬ, ನಾನು ನಿನ್ನ ತಾಯಿ, ನನ್ನನ್ನು ಬೆತ್ತಲೆಗೊಳಿಸಬೇಡಿ, ನೀವು ನನ್ನ ಮಗನಂತೆ, ನನ್ನ ಬಟ್ಟೆ ಕಳಚಬೇಡಿ.......

ನಂತರದ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ತೊರಾಫ್ ಎಂಬ ರೈತ ಮತ್ತು ಗೋಲಾಕ್ ಬಸುವಿನ ಮಗ ಬರುತ್ತಾರೆ. ತೊರಾಫ್ ರೋಗ್‌ನನ್ನು ಸದೆಬಡಿಯುತ್ತಾನೆ.

ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಈ ನಾಟಕ ಬಹು ಜಾಗೃತ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಪ್ರಚೋದನೆ ಮಾಡಿತು. ರೆವರೆಂಡ್ ಜೇಮ್ಸ್ ಲಾಂಗ್ ಎಂಬ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಪಾದ್ರಿ ಇದರ ಅನುವಾದವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಅತನಿಗೆ ಒಂದು ತಿಂಗಳ ಜೈಲುವಾಸ ಲಭಿಸಿತು. ಆ ಅನುವಾದವನ್ನು ಮಧುಸೂದನ ದತ್ತರು ಮಾಡಿದ್ದರೆಂದು ನಂಬಿಕೆ ಇದೆ.

'ನೀಲ್ ದರ್ಪಣ್' ದೀನಬಂಧುರವರ ಮೊದಲ ನಾಟಕ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಜಾಗೃತಿ ಮೂಡಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿಯೇ ಬರೆದ ನಾಟಕ. ಅದರೂ ಯಾವ ಬಾಲಿಶ ಕಲಿಕೆಯ ಗುರುತೂ ಇಲ್ಲದ ನಾಟಕ. ಮಧುಸೂದನರಂತಲ್ಲದೆ, ಈ ನಾಟಕಕಾರ ಮೊದಲಿನಿಂದ ಕೊನೆಯವರೆಗೂ ನಾಟಕಕಾರ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ವಿಷಾದದ ವಿಷಯವೆಂದರೆ ದೀನಬಂಧು ಅವರು ಹೆಚ್ಚು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯಲೇ ಇಲ್ಲ. ಅವರು ಬರೆದದ್ದು, ತಮ್ಮ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿದ್ದು ಹಾಸ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಣಯಭರಿತ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ.

ರಾಮ್‌ನಾರಾಯಣ್ ಮಧುಸೂದನ್ ಮತ್ತು ದೀನಬಂಧು ಇವರ ಕೃತಿಗಳು ಕೆಲವು ಸಾಮಾನ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ. ಒಂದು,

ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಳಕಳಿ ಮತ್ತು ಸಾರ್ಥಕ ಸಂತೃಪ್ತಿ ಕಂಡುಕೊಂಡದ್ದು. ಇನ್ನೊಂದು, ಇವರ ನಂತರದ ನಾಟಕಕಾರರು ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅವನತಿಗೆ ಇವು ಕಾರಣವೆಂದು ಕೈ ಬಿಟ್ಟ ರೀತಿ. ಕೀಳು ಹಂತದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ಅವುಗಳೊಂದಿಗೆ ಜನರಾಡುವ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುವ ಬಗೆ ಈ ರೋಸಿಗೆ ಕಾರಣ. ಮೂರನೆಯ ಸಾಮಾನ್ಯ ಲಕ್ಷಣವೇನೆಂದರೆ ಹೆಚ್ಚು ಬಳಸಿದ ಹಾಸ್ಯ ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಅಶ್ಲೀಲದತ್ತ ಸರಿದದ್ದು. ಈ ಎಲ್ಲವೂ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರ ಒಲವನ್ನು, ಖ್ಯಾತಿಯನ್ನು ಗಳಿಸಲು ಅವಶ್ಯಕವಾಗಿದ್ದ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳು. ಯಾರಾದರೂ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡೆವು ಅನ್ನುವುದಾದರೆ, ಅದನ್ನು ಮನ್‌ಮೋಹನ್ ಬಸುರವರ ಇದೇ ಕಾಲದ ನಾಟಕಗಳು ತುಂಬಿದವು. ಇವುಗಳು ದೀರ್ಘ ಸಂಗೀತ ರೂಪಕಗಳು, ನಂತರದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯನಾಟಕಗಳೆಂದು ಕರೆಯಿಸಿಕೊಂಡವು.

ಸಾರ್ವಜನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭ ಮಾಡುವ ಮೊದಲ ದಶಕದಲ್ಲಿ, ಬಂಗಾಳೀ ನಾಟಕವು ತನ್ನದೇ ಆದ ಒಂದು ಸಣ್ಣ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಾಶಿಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಕೆಲವೊಂದು ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಅದು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ರಂಗಚಟುವಟಿಕೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿ ಕಲಾವಿದರ ಗುಂಪುಗಳಿಗೆ ಇದು ಸಾಕಷ್ಟು ಬಲ ತುಂಬಬಲ್ಲ ಸಾಧನವಾಗಿತ್ತು. ಪ್ರಕಟಿತಗೊಂಡ ಬಂಗಾಳೀ ನಾಟಕಗಳ ಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ನೋಡಿದರೆ 1869, 1870 ಮತ್ತು 1871, ಈ ಮೂರು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ 41 ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರಕಟವಾಗಿವೆ. ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದ್ದ ನಗರದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿದ್ದ ಕಲಾವಿದ ಸಂಘಗಳು ಈ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿವೆ ಎಂದು ಊಹಿಸಬಹುದಾಗಿದ್ದರೂ, ಆ ನಾಟಕಗಳ ಹಾಗೂ ಅವುಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನದ ವಿವರಗಳು ಲಭ್ಯವಿಲ್ಲದಿರುವುದು ದೊಡ್ಡ ನಷ್ಟವೇ ಸರಿ.

ಮೂರನೆ ಪರಿಚ್ಛೇದ

ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ

ಕಳೆದ ಶತಮಾನದ ಆರನೆಯ ದಶಕದಲ್ಲಿ ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಬಂಗಾಳದ ನಗರಗಳಲ್ಲಿ, ಅಂದರೆ ಕಲ್ಕತ್ತಾ ಮತ್ತು ಇಂದಿನ ಬಾಂಗ್ಲಾದೇಶದ ರಾಜಧಾನಿಯಾದ ಡಾಕಾದಲ್ಲಿ, ಬಹಳ ತ್ವರಿತಗತಿಯಿಂದ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವು. ಕಲ್ಕತ್ತದಲ್ಲಿ ಅದಲು ಬದಲು ಮಾಡಬಹುದಾದ ರಂಗಮಂಟಪ ಮತ್ತು ಬಣ್ಣ ಹಚ್ಚಿದ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಪರದೆಗಳ ರಂಗಸ್ಥಳವನ್ನು ಮನೆಗಳ ಪಡಸಾಲೆಯಲ್ಲೋ, ಬಯಲು ಜಾಗದಲ್ಲೋ, ಎಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂರು ಅಥವಾ ಹೆಚ್ಚು ಜನ ಕೂರಬಹುದೋ ಅಂಥ ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಯುವಜನರು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಆಕರ್ಷಿತರಾದರು. ಅವರಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಜನರಿಗೆ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ರಂಗಭೂಮಿ ಜೀವಾಳವಾಗಿ ಹೋಗಿತ್ತು. ಅವರು ಅವಕಾಶ ಸಿಕ್ಕಾಗಲೆಲ್ಲ ಅಥವಾ ಹಣವಿದ್ದಾಗಲೆಲ್ಲ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಅಥವಾ ಬಂಗಾಳೀ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೋಡಲು ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದರು. ಕೆಲವು ವೇಳೆ ತಾವೇ ಗುಂಪುಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಲೂ ಇದ್ದರು.

ಅಂತಹ ಗುಂಪುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಬಾಗ್ ಬಜಾರ್ ವಿಲಾಸೀ ರಂಗಭೂಮಿ. ಅದರ ಸದಸ್ಯರಲ್ಲಿ ಇಬ್ಬರು ಯುವಕರು – ಗಿರೀಶ್ ಚಂದ್ರ ಘೋಷ್ ಮತ್ತು ಅರ್ಧೇಂದು ಮುಸ್ತಾಫಿಯವರು ಅನಂತರದ ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ದಶಕಗಳವರೆಗೆ ಪ್ರಭುತ್ವ ಪಡೆದು ನಿಂತವರು. ಬಾಗ್ ಬಜಾರ್ ವಿಲಾಸೀ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೊದಲ ಪ್ರಯೋಗ 1868ರಲ್ಲಿ ರಂಗ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಿದ ದೀನಬಂಧು ಮಿಶ್ರಾರವರ 'ಸದಾಬರ್ ಏಕಾದಶಿ'. 1870ರಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಅದರ ನಾಲ್ಕನೇ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರರೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಾಗಿದ್ದರು. ಆಗ ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷ್ 'ನಿಮ್ ಚಂದ್' ಪಾತ್ರದಲ್ಲೂ ಮತ್ತು ಅರ್ಧೇಂದು ಮುಸ್ತಾಫಿ ಜಿಬನ್ ಚಂದ್ರರ ಪಾತ್ರದಲ್ಲೂ ಮನೋಜ್ಞವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದರು. ದೀನಬಂಧು ಅವರು ಇಬ್ಬರು

ಕಲಾವಿದರ ಅಭಿನಯ ನೋಡಿ ಮೆಚ್ಚುಗೆ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ್ದೇ ಅಲ್ಲದೆ, 'ನಾಟಕಕಾರನಿಗಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಕುಶಲತೆಯನ್ನು ತೋರಿಸಿದಿರಿ' ಎಂದು ಪ್ರಶಂಸಿಸಿದರು. ಎರಡು ವರುಷಗಳ ನಂತರ, 11ನೇ ಮೇ 1872 ರಂದು 'ಶ್ಯಾಂಬಜಾರ್ ನಾಟ್ಯ ಸಮಾಜ' ಎಂದು ಹೊಸ ಹೆಸರು ಪಡೆದುಕೊಂಡ ಈ ಗುಂಪು, ದೀನಬಂಧು ರವರ 'ಲೀಲಾಬತಿ' ಎಂಬ ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿತು. ಇದು ಅತಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಯಶಸ್ಸನ್ನು ಗಳಿಸಿತೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ವೃತ್ತ ಪತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಬಂದ ಇದರ ವಿಮರ್ಶೆ ಪೂರ್ಣ ಪ್ರಶಂಸೆಯಿಂದ ಕೂಡಿತ್ತು. ಆಕರ್ಷಕ ರಂಗ ರಚನೆ, ಬಣ್ಣ ಬಣ್ಣದ ಹಿನ್ನಲೆ ಮತ್ತು ಅರ್ಧೇಂದು ಹಾಗೂ ಹರಬಿಲಾಶರ ಪರಿಣತ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಪತ್ರಿಕಾವಿಮರ್ಶೆ ಬಹುವಾಗಿ ಮೆಚ್ಚಿಕೊಂಡಿತ್ತು.

ಈ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಗಳಿಸಿದ ಯಶಸ್ಸು, ಇವರನ್ನು, ಇವರ ಸಹಭಾಗಿಗಳನ್ನು ಒಂದು ಶಾಶ್ವತ ರಂಗ ಮಂಡಳಿಯನ್ನು ಕಟ್ಟುವ ಬಗ್ಗೆ ಉತ್ಸಾಹ ಬರುವಂತೆ ಮಾಡಿತು. ಇಂತಹ ಒಂದು ಅವಶ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪೂರೈಸಬೇಕೆಂಬ ಮಾತು ಬಹಳ ದಿನಗಳಿಂದಲೂ ಕೇಳಿಬರುತ್ತಿತ್ತು. 1868 ಆಗಸ್ಟ್ ತಿಂಗಳಿನಲ್ಲಿ ನ್ಯೂ ಎಸ್ಸೇಸ್ ಎಂಬ ಪತ್ರಿಕೆ ಹೀಗೆ ಬರೆಯಿತು:

'ಐದು ವರುಷಗಳಿಂದ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳು ಬಹಳ ಜೋರಿನಿಂದ ನಡೆದುಬರುತ್ತಿವೆ. ಬೇಸರಿಕೆಯ ಜಾತ್ರಾ, ಹಫ್‌ಅಕ್ರಾಯ್, ಪಾಂಚಾಲೀ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗಿಂತ ಈ ಬಗೆಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಯೋಜನಕಾರಿ ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ . . . . ಆದರೆ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಎದುರಿಸಬೇಕಾಗಿರುವ ಎಡರು ತೊಡರುಗಳು ನಗರದಲ್ಲಿ ದಿನೇದಿನೇ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿವೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಭವಿಷ್ಯ ಬಹಳ ಅಂಧಕಾರಮಯವಾಗಿದೆ...ನಾವು ಮಾಲೀಕರಿಗೆ ಮತ್ತು ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕರಿಗೆ ಅರಿಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದೇವೆ: ನೀವೆಲ್ಲ ಸೇರಿ ಒಂದು ರಂಗಮಂದಿರವನ್ನು ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿಸಿ ನಟನಟಿಯರನ್ನು ಸಂಬಳದ ಮೇರೆಗೆ ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳಿ. ಟಿಕೆಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಮಾರಿ, ಬಂದ ಹಣದಿಂದ ಖರ್ಚನ್ನು ಸರಿತೂಗಿಸಿ''. ಇದಕ್ಕೆ ಮುಂಚೆಯೇ 1862ರ ಮೇ ತಿಂಗಳಿನಲ್ಲಿ "ಬಾಬು ರಾಧಾ ಮಾಧವ ಹಾಲ್ದರ್ ಮತ್ತು ಕೆಲವರು ಒಂದು ಸಾರ್ವಜನಿಕ ರಂಗಮಂದಿರವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿದರು. ಆದರೆ ಸರಿಯಾದ ಸಹಕಾರ ಸಿಗದೆ ಈ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮವನ್ನು ಕೈ ಬಿಡಬೇಕಾಯಿತು'' ಎಂದು "ಸೋಮ್ ಪ್ರಕಾಶ್'' ಎಂಬ ನಿಯತಕಾಲಿಕ ತನ್ನ ಓದುಗರಿಗೆ ತಿಳಿಸಿತ್ತು.

ಸಾರ್ವಜನಿಕರಿಂದಲೂ, ಪತ್ರಿಕೆಗಳಿಂದಲೂ ಮುಂದಿನ ಹತ್ತು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಸಹಕಾರ ಸಿಕ್ಕಿದ್ದರಿಂದ ಬಾಗ್ ಬಜಾರ್ ಗುಂಪು ತಮ್ಮ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ನಿಶ್ಚಿತ ರೂಪು ಕೊಡುತ್ತ ನಡೆಯಿತು. ದುರದೃಷ್ಟವಶಾತ್

ಗಿರೀಶ್ ಘೋಶ್ ಈ ಕಾರ್ಯದಿಂದ ವಿಮುಖರಾದರು. ಅವರಿಗೆ ಟಿಕೆಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಮಾರುವುದು ಹಿಡಿಸುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ವ್ಯಾಪಾರಿ ಚಾಲನೆಯನ್ನು ದೊರಕಿಸಿಕೊಡುವಲ್ಲಿ ರಂಗದ ಕೊಡುಗೆಯ ಬಗೆಗೆ ಅವರ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಕಾರ್ಯ ದುರಂತವಾಗಿತ್ತು. ಆದರೂ ಇದರ ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕರು ಮಧುಸೂದನ್ ಸನ್ಯಾಲ್ ಎಂಬುವರ ದೊಡ್ಡ ಬಂಗಲೆಯ ಹಿಂಬದಿಯ ಮನೆಯನ್ನು ತಿಂಗಳಿಗೆ 40 ರೂಗಳ ಬಾಡಿಗೆಗೆ ಪಡೆದು ಅಲ್ಲಿ ರಂಗಮಂದಿರವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದರು. ನಂತರ ತಮ್ಮ ಗುಂಪನ್ನು ಮತ್ತು ಈ ರಂಗಮಂದಿರವನ್ನು 'ನ್ಯಾಷನಲ್ ಥಿಯೇಟರ್' ಎಂದು ಹೆಸರಿಸಿದರು. ಉದ್ಘಾಟನಾ ನಾಟಕವಾಗಿ 'ನೀಲದರ್ಪಣ್' ನಾಟಕವನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡು ಅಭ್ಯಾಸ ಆರಂಭಿಸಿದರು. ಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಜಾಹೀರಾತುಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸತೊಡಗಿದರು. ನವೆಂಬರ್ 10ನೇ ತಾರೀಖಿನ ಸುಲಭ್ ಸಮಾಚಾರ್ ಪತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿನ ಜಾಹೀರಾತಿನಿಂದ ಈ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಮೊದಲ ದರ್ಜೆಗೆ ಒಂದು ರೂಪಾಯಿ ಮತ್ತು ಎರಡನೆಯ ದರ್ಜೆಗೆ ಎಂಟು ಆಣೆ ಪ್ರವೇಶ ಶುಲ್ಕವಿತ್ತೆಂದು ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ.

ಅಂತೂ ಕೊನೆಗೆ, 1872, ಡಿಸೆಂಬರ್ 7ರಂದು ಕಲ್ಕತ್ತದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಚೌಕಟ್ಟಿನ ರಂಗ ಮಂಚದಲ್ಲಿ ಟಿಕೆಟ್ಟು ಕೊಂಡ ಸಾರ್ವಜನಿಕರಿಗಾಗಿ ಪ್ರಥಮ ರಂಗನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡಿತು. ಪತ್ರಿಕೆಯವರು ಮುಕ್ತಕಂಠದಿಂದ ಈ ಘಟನೆಯನ್ನು ಪ್ರಶಂಸಿಸಿ ಸ್ವಾಗತಿಸಿದರು. ದೈನಿಕ 'ಅಮೃತ್ ಬಜಾರ್' ಪತ್ರಿಕೆ ಈ ರೀತಿ ಬರೆಯಿತು:

"ಇದು ಶ್ರೀಮಂತ ಮತ್ತು ಗರ್ವಿತ 'ಬಾಬೂ'ಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನವಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಅವರ ಚಪಲತೆಗನುಗುಣವಾಗಿ ನಡೆಸಿದ ಯಾವ ಪ್ರಯೋಗವೂ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಹಿತ ತರುವಂತಹುದಲ್ಲ. . . 'ನೀಲ್ ದರ್ಪಣ್' ನಾಟಕ ಈಗಾಗಲೇ ಬಹಳ ಖ್ಯಾತಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ. ಆದರೂ ಈ ಪ್ರದರ್ಶನ ಹಾಗೂ ಅದರಲ್ಲಿನ ಅದ್ಭುತ ಅಭಿನಯದಿಂದಾಗಿ 'ನೀಲ್ ದರ್ಪಣ್' ಹೊಸ ಜೀವಕಳೆ ಪಡೆಯಿತು. ಮತ್ತೊಂದು ಪತ್ರಿಕೆ "ಈ ಪ್ರದರ್ಶನ ದೇಶದ ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣ ಘಟನೆ" ಎಂದು ಹೊಗಳಿ ಹಾಡಿತು. 13ನೆಯ ಡಿಸೆಂಬರ್‌ನ ಎಜುಕೇಶನಲ್ ಗೆಜೆಟ್ ಸಂಚಿಕೆಯಲ್ಲಿ "ರಂಗ ಮಂಚ ಎತ್ತರವಾಗಿಯೂ, ವಿಶಾಲವಾಗಿಯೂ ಇತ್ತು. ಅದರೆ ಯಾವ ವೈಪರೀತ್ಯವೂ ಇರಲಿಲ್ಲ" ಎಂದು ಹೇಳಲಾಯಿತು. ಎಲ್ಲರೂ ಅಭಿನಯದ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರಶಂಸೆಯ ನುಡಿಗಳನ್ನಾಡಿದರು. ವಿಶೇಷವಾಗಿ, ಅರ್ಧೇಂದು ಮುಸ್ತಾಫಿ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರವಾದ ಗೋಲಕ್ ಬಸುವಿನ ಅಭಿನಯದ ಜೊತೆಗೆ ಸಾವಿತ್ರಿ ಎಂಬ ಹೆಣ್ಣು ಪಾತ್ರವೂ ಸೇರಿದಂತೆ ನಾಲ್ಕು ಪಾತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅಪಾರ ಹೊಗಳಿಕೆ ದೊರೆಯಿತು. ನ್ಯಾಷನಲ್ ಥಿಯೇಟರ್ ತನ್ನ ಎರಡನೆಯ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ದೀನಬಂಧು ಮಿಶ್ರಾರವರ 'ಜಮಾಯ್ ಬರಿಕ್' ಎಂಬ ವಿನೋದ ನಾಟಕವನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ವಾರಕ್ಕೊಂದು ಪ್ರದರ್ಶನವೆಂದು

ನಿರ್ಧರಿಸಲಾಯಿತು. 14ನೆಯ ಡಿಸೆಂಬರ್ ಶನಿವಾರ ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರು. ಆದರೆ ಮುಂದಿನ ಶನಿವಾರ 'ನೀಲ್ ದರ್ಪಣ್' ನಾಟಕವನ್ನೇ ಪುನಃ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲು ನಿರ್ಧಾರ ಮಾಡಿದರು.

ಈ ಮರು ಪ್ರದರ್ಶನ ತುಂಬ ಗಣನೀಯವಾದುದು. ಏಕೆಂದರೆ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಒಂದು ದಿನ ಮುಂಚೆಯೇ (20ನೇ ಡಿಸಂಬರ್, 1872) ಬ್ರಿಟಿಷ್ ವ್ಯಾಪಾರೀ ಜನಗಳ ಬಲಯುತ ವಾಕ್‌ಶಕ್ತಿಯಾದ 'ದಿ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಮ್ಯಾನ್' ಮುಸುಕು ಹಾಕಿದ ಬೆದರಿಕೆಯನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿತು.

"ಜೊರಸಂಕೋವಿನಲ್ಲಿರುವ ನ್ಯಾಷನಲ್ ಥಿಯೇಟರ್‌ನಲ್ಲಿ 'ನೀಲ್ ದರ್ಪಣ್' ನಾಟಕವನ್ನು ಸದ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಾರೆಂದು ಸ್ಥಳೀಯ ಪತ್ರಿಕೆಯೊಂದು ಹೇಳಿದೆ. ಯುರೋಪಿನ ಜನಗಳ ಮಾನಹಾನಿಯಾಗುತ್ತದೆಂದು ಶ್ರೇಷ್ಠ ನ್ಯಾಯಾಲಯ ತೀರ್ಪಿತ್ತಿದ್ದರಿಂದ, ಶ್ರೀಲಾಂಗ್ ರವರು ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಇಂಗ್ಲೀಷ್‌ಗೆ ಅನುವಾದ ಮಾಡಿದ್ದಕ್ಕೆ ಅವರಿಗೆ ಒಂದು ತಿಂಗಳ ಸೆರೆಮನೆಯ ಶಿಕ್ಷೆಯನ್ನು ವಿಧಿಸಲಾಯಿತು. ಆದರೆ ಮತ್ತೆ ಕಲ್ಕತ್ತದಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕ ಮರುಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಸರ್ಕಾರ ಅನುಮತಿ ಇತ್ತಿರುವುದು ಆಶ್ಚರ್ಯಕರ ವಿಷಯವಾಗಿದೆ."

ಈ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯ ಬೆದರಿಕೆ ಇದ್ದರೂ ಟಿಕೇಟುಗಳನ್ನು ಪಡೆಯಲು ನೂಕುನುಗ್ಗಲಾಯಿತು. ಬಹಳ ಜನ ಟಿಕೆಟ್ ಸಿಕ್ಕದೇ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಹೋಗಬೇಕಾಯಿತು. ಸಾರ್ವಜನಿಕ ರಂಗ ಭೂಮಿಯ ಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ಭಾವನೆ ಆ ವೇಳೆಗೆ ಭದ್ರವಾಗಿ ಬೇರೂರಿತ್ತು.

ನ್ಯಾಷನಲ್ ಥಿಯೇಟರ್ ಬಹಳ ಕಾಲ ಬದುಕಲಿಲ್ಲ. ಈ ಮೊದಲ ಜೀವಿತದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅದರ ಕೊನೆಯ ಪ್ರದರ್ಶನ 8ನೇ ಮಾರ್ಚ್ 1873 ರಂದು ನಡೆಯಿತು. ಈ ಮಧ್ಯೆ ಮಂಡಳಿಗೆ ಪುನಃ ಆಗಮಿಸಿದ್ದ ಗಿರೀಶ್ ಘೋಶ್ ಅವರು ಮಧುಸೂದನ ದತ್ತರ 'ಕೃಷ್ಣ ಕುಮಾರಿ' ಎಂಬ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಭೀಮ್ ಸಿಂಗ್‌ನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸಿದರು. ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಅಲ್ಪಕಾರಣಕ್ಕಾದ ಕಲಹದಿಂದ ಮಂಡಳಿ ಮುಚ್ಚಿಹೋಯಿತು. ಹೀಗೆ ಅದು ಮುಚ್ಚಬೇಕಾಗಿ ಬಂದ ಮೂಲಭೂತ ಕಾರಣ ಹಾಗೂ ಗುಣವಿಶೇಷವನ್ನು ಇಂದಿಗೂ ಗಮನಿಸುವುದು ಅವಶ್ಯಕ. ಅಹಂಕಾರಿ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯ ಸ್ವಾರ್ಥ, ದ್ವೇಷಪೂರಿತ ಪೈಪೋಟಿ ಹಾಗೂ ಚಾಡಿ ಹೇಳುವಿಕೆ ಈ ಎಲ್ಲ ಒಂದಾಗಿ ಕಾರ್ಯ ಸ್ಥಗಿತ.

ಹೀಗೆ ಈ ಕಾರಣಗಳು ಇಂದಿಗೂ ಇದ್ದು ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಮಾರಕವಾಗಿವೆ.

ನ್ಯಾಷನಲ್ ಥಿಯೇಟರ್ ಇಬ್ಭಾಗವಾದ ಮೇಲೆ, ಅರ್ಧೇಂದು ಮುಸ್ತಾಫಿಯವರು ಒಂದು ಗುಂಪಿನ ಮುಂದಾಳಾಗಿ ತಮ್ಮ ಗುಂಪನ್ನು 'ಹಿಂದೂ ನ್ಯಾಷನಲ್ ಥಿಯೇಟರ್' ಎಂದು ಕರೆದು ಕೊಂಡರು. ಮೊದಲಿಗೆ ಲಿಂಡ್ಸೆ ರಸ್ತೆಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದ 'ದಿ ಒಪೇರಾ ಹೌಸ್' ಎಂಬ ಇಂಗ್ಲೀಷ್

ನಾಟಕ ಮಂದಿರವನ್ನು ಈ ಹೊಸ ಮಂಡಳಿ ಬಾಡಿಗೆಗೆ ಪಡೆಯಿತು. ಅಲ್ಲಿ ಮಧು ಸೂದನ್ ದತ್ತರ 'ಶರ್ಮಿಷ್ಠ' ನಾಟಕವನ್ನು 1873 ನೇ ಏಪ್ರಿಲ್ 5 ರಂದು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿತು. ಪ್ರಕಟಿಸಿದ ಟಿಕೆಟ್ಟುಗಳ ಶುಲ್ಕ ಖಾಸಗೀ ಸಾಲಿಗೆ ರೂ 20 ಮತ್ತು ನೆಲದಲ್ಲಿ ಕೂರಲಿಕ್ಕೆ 2 ರೂ. ಗಳವರೆಗೆ ಇತ್ತು. ಈ ಪ್ರಯೋಗ ಸಫಲವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಏರಿಸಿದ ಪ್ರವೇಶ ಶುಲ್ಕ ಹಾಗೂ ಅಪೇರಾ ರಂಗ ಮಂದಿರ ಇದ್ದ ದೂರದ ಸ್ಥಳ ಈ ವಿಫಲತೆಗೆ ಕಾರಣವಾದವು. ಕೂಡಲೇ ಹಿಂದೂ ನ್ಯಾಷನಲ್ ಥಿಯೇಟರ್ ಕಲ್ಕತ್ತ ಬಿಟ್ಟು ಜಿಲ್ಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರವಾಸ ಕೈಗೊಳ್ಳಲು ಹೊರಟಿತು.

ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷ್ ಅವರ ನೇತೃತ್ವದ ಮತ್ತೊಂದು ಗುಂಪು ಸುಮ್ಮನೆ ಕೂಡಲಿಲ್ಲ. ಉತ್ತರ ಕಲ್ಕತ್ತದ 'ಶೋಬ್ ಬಜಾರ್'ನ ರಾಧಾಕಾಂತೂ ದೇವ್ ರವರ ಮನೆಯ ಪ್ರಾಂಗಣದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿತವಾದ ರಂಗಮಂಚದಲ್ಲಿ ಈ ಮಂಡಳಿ 'ನೀಲ್ ದರ್ಪಣ್', 'ಸದಾಬರ್ ಏಕಾದಶಿ' ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿತು. ದೀನಬಂಧು ಮಿತ್ರ ಮತ್ತು ಮಧುಸೂದನ್ ದತ್ ರವರ ನಾಟಕಗಳನ್ನೇ ಮತ್ತೆಮತ್ತೆ ಸ್ಥಳೀಯರಿಗೆ ಬೆದರಿಕೆ ಹಾಕಿದ್ದ 'ದಿ ಇಂಗ್ಲೀಷ್‌ಮ್ಯಾನ್' ಪತ್ರಿಕೆಯ ಹೇಳಿಕೆಯಿಂದಲೇ ಈ ಬಂಗಾಳಿ ನಾಟಕಗಳು ಎಷ್ಟು ಪ್ರಖ್ಯಾತಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದುವು ಎಂಬುದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಅದರ 1873ನೇ ಏಪ್ರಿಲ್ 19ರ ಸಂಚಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಆ ಪತ್ರಿಕೆ ಹೀಗೆ ಬರೆಯಿತು: "ಯುರೋಪಿಯನ್ನರು ಬಹಳ ಆಸೆ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಈ ನಾಟಕದ (ನೀಲ್ ದರ್ಪಣ್) ವಿಶೇಷ ಪ್ರದರ್ಶನ ಇಂದು ರಾತ್ರಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ನ್ಯಾಷನಲ್ ಥಿಯೇಟರ್‌ನಲ್ಲಿ ಬಂಗಾಳಿಯಲ್ಲಿರುವ ನಿಗೂಢವಾದ ಕಲಾ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ''.

ಈ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಇತರ ಮಂಡಳಿಗಳು ಪ್ರಾರಂಭವಾದವು. ಬೀಡನ್ ರಸ್ತೆಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿತವಾದ 'ಬೆಂಗಾಲ್ ಥಿಯೇಟರ್'ನ್ನು ಮಧುಸೂದನ ದತ್ತರು ಬಹಳ ಮುತುವರ್ಜಿ ವಹಿಸಿ ಕಟ್ಟಿದರು. ಸೊಗಸಾದ ರಂಗಮಂಚವನ್ನೂ, ಸುಂದರ ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗೃಹವನ್ನೂ ಈ ರಂಗಮಂದಿರ ಒಳಗೊಂಡಿತು. 1873ನೆಯ ಆಗಸ್ಟ್ 16ನೆಯ ದಿನಾಂಕದಂದು ಅದರ ಪ್ರಾರಂಭೋತ್ಸವ. ಆದರೆ ದುಃಖದ ಮಾತೆಂದರೆ ಇದರ ಮುಂಚೆಯೇ ಮಧುಸೂದನ್ ನಿಧನರಾಗಿದ್ದರು. ಮಂಡಳಿಯ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲ ನಾಟಕ ಮಧುಸೂದನ್‌ರವರ 'ಶರ್ಮಿಷ್ಠಾ' ನಾಟಕ. ಅದೂ ಮಧುಸೂದನ್‌ರವರ ಅಸಹಾಯಕ ಮಕ್ಕಳ ಸಹಾಯಾರ್ಥವಾಗಿ. ಮತ್ತೊಂದು ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೂ 'ಬೆಂಗಾಲಿ ಥಿಯೇಟರ್'ನ ಹೆಸರನ್ನು ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದೇನೆಂದರೆ ಹೆಂಗಸರೇ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಮಾಡುವ ಐತಿಹಾಸಿಕ ದಾಖಲೆಯನ್ನೂ ಅದು ಮಾಡಿತು. ಊಹಿಸಿದ್ದಂತೆ ಬಹಳ ಕಟುವಾದ ವಿರೋಧದ ಬಿರುಗಾಳಿ ಬೀಸಿತು. ಆ ಘಟನೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಆಗಸ್ಟ್ 18ರ ತನ್ನ ಸಂಚಿಕೆಯಲ್ಲಿ 'ದಿ

ಹಿಂದೂ ಪೇಟ್ರಿಯಾಟ್' ಪತ್ರಿಕೆ ಈ ರೀತಿ ಬರೆಯಿತು: "ನಟರು ಭೂಮಿಕೆಗಳನ್ನು ಬಹಳ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದರು. ನಮಗೆ ತಿಳಿಸಿದಂತೆ, ಇಬ್ಬರು ನಟಿಯರು – ಅವರು ವೃತ್ತಿ ನಟಿಯರಂತೆ – ಬಹಳ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದರು. ನಮ್ಮ ಹಾರೈಕೆಯೇನೆಂದರೆ ಈ ಮಂಡಳಿಯವರು, ಈ ನಟಿಯರಿಲ್ಲದೆಯೇ ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರೆ ಇನ್ನೂ ಚೆನ್ನಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು." ಎಂದು. ಇಂಥ ವಿರೋಧದ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ನಟಿಯರ ಚಾರಿತ್ರ್ಯದ ಬಗ್ಗೆಯೇ ಹೊರತು ಅವರ ಕಲೆಯ ಬಗೆಗಲ್ಲ. ಆ ಸಮಯದ ಸಮಾಜದ ಗೊತ್ತುಗುರಿಯನ್ನು ತಿಳಿದಿದ್ದಾಗ, 'ಬೆಂಗಾಲ್ ಥಿಯೇಟರ್' ವೃತ್ತಿ ನಟಿಯರನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಲು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು ಒಂದು ಸಾಹಸವೇ ಸರಿ. ಕೆಲವು ದಿನಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಬೇರೆ ರಂಗಮಂದಿರದವರೂ ಇದನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿ ಸ್ತ್ರೀಯರನ್ನು ಮಂಡಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡರು. ಗಂಡಸು ಹೆಂಗಸಿನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಮಾಡುವ ಪರಿಪಾಠ ನಿಧಾನವಾಗಿ ನಿಂತುಹೋಯಿತು.

ಈ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ರಂಗ ಪೋಷಕತ್ವದ ಬಗೆಗೆ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆ ಕಂಡಿತು. ಶ್ರೀಮಂತರೇ ನೆರವು ನೀಡುತ್ತಿದ್ದ ಈ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ವೇಗವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದ್ದ ರಂಗಮಂದಿರಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನಗಳಾದ ನೌಕರರು, ಅಂಗಡಿ ಮಾಲೀಕರು, ವಕೀಲರು, ವೈದ್ಯರು ಮುಂತಾದವರಿಂದ ಹಣ ಮತ್ತು ಕಲೆಯ ನೆರವನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದವು. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಒತ್ತಡಗಳಿಂದಾಗಿ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ 'ನಿತ್ಯ ಸುಮಂಗಲಿ'ಯರನ್ನು ಸಹ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಯಿತು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಕಲ್ಕತ್ತದ ಸುಸಂಸ್ಕೃತ ಸಮಾಜ, ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದಿಗೆ ಸಂಪರ್ಕ ಹೊಂದಿದವರೆಲ್ಲರ ಬಗೆಗೆ ಒಂದು ಕೀಳು ಭಾವನೆ ತಾಳುವಂತಾಯಿತು. ಆದರೂ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಬಗೆಗೆ ದ್ವೇಷರಹಿತವಾದ ಮುಕ್ತ ಪ್ರಶಂಸೆಯ ನುಡಿಗಳನ್ನು ಕಲ್ಕತ್ತೆಯ ಜನ ನೀಡಿದರು. ಬುದ್ಧಿವಂತ ಜನ ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡಲು ಕಿಕ್ಕಿರಿಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಬಹುವಿಧವಾಗಿ ಗೌರವಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ಕೃತ್ರಿಮ ಉತ್ಸಾಹ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗೆಗೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂಪರ್ಕ ಹೊಂದಿದ್ದ ಎಂತಹವರನ್ನೂ 'ಸಡಿಲ ಚಾರಿತ್ರ್ಯ'ವುಳ್ಳವರೆಂದು ತಕ್ಷಣವೇ ಹಳಿದುಬಿಡುತ್ತಿದ್ದರು. ದುರ್ದೈವವಶಾತ್ ಕಲಾವಿದರ ಕುಡಿಯುವ ಚಟ ಮತ್ತು ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕರುಗಳ ಅವ್ಯವಸ್ಥೆಯಿಂದಾಗಿ ವೃತ್ತಿರಂಗದ ಪ್ರಾರಂಭಿಕ ದಿನದಲ್ಲಿ ಭುಗಿಲೆದ್ದ ಈ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಜನಮನದಿಂದ ಅಳಿಸಿ ಹಾಕಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಬೇರೆ ಹೆಣ್ಣುಗಳ ಸಂಪರ್ಕ ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡದ್ದರಿಂದ, ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗೆಗೆ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರು ತಳೆದ ದ್ವೇಷವನ್ನು ಅಳಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಬಹಳ ವರುಷಗಳೇ ಬೇಕಾಯಿತು. ಎರಡನೇ ಮಹಾಯುದ್ಧವಾದ ನಂತರ ಬೆಳೆದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ಹರಡುವವರೆಗೆ, ಈ ಶತಮಾನದ

ಐವತ್ತರಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಶಕ್ತಿಗಳ ಸಂಗ್ರಹವಾಗುವವರೆಗೆ ಇದನ್ನು ಹೋಗಲಾಡಿಸಲಾಗಲಿಲ್ಲ. ಅನಂತರ ಸಾವಕಾಶವಾಗಿ ಈ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಳಂಕವನ್ನು ಅಳಿಸಿಹಾಕಲಾಯಿತು.

ಕಳೆದ ಶತಮಾನದ ಎಪ್ಪತ್ತರ ವರುಷಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಹೊಸ ರಂಗ ಚಟುವಟಿಕೆಯ ಕಲಾ ಮಂಡಳಿಗಳು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತಲೇ ನಡೆದವು. ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಗುಂಪುಗಳು ತಮ್ಮ ಸತ್ವದಿಂದ ಯೋಗ್ಯ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡವು. ಆ ಜನಾನುರಾಗಿ ಮಂಡಳಿಗಳ ಕಾರ್ಯದಿಂದಲೇ ಕಲ್ಕತ್ತದಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಬೇರು ಬಿಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಕೆಲವರು ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಶ್ರಮ ವಹಿಸಿದರು. ಅದರ ನೆರವಿನಿಂದಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಕಲ್ಕತ್ತವಲ್ಲದ ಹೊರವಲಯಗಳನ್ನೂ ಮುಟ್ಟಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು.

ಕಲ್ಕತ್ತ ಯಾವಾಗಲೂ ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕೇಂದ್ರ ಸ್ಥಾನವಾಗಿತ್ತು. ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಅಲ್ಲಿಯೇ ಹುಟ್ಟಿ ತಾನು ಗಳಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಇಂದಿನ ಎತ್ತರಕ್ಕೆ ಅಲ್ಲಿಯೇ ಬೆಳೆಯಿತು. ಇದು ಬಂಗಾಳದ ಇತರ ನಗರಗಳಿಗೆ ಹಬ್ಬಿದ್ದು ಸಾವಕಾಶವಾಗಿಯೇ. ಹಿಂದಿನ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿ ಬಂಗಾಳಿಗಳು ವಕೀಲರಾಗಿ, ಉಪಾಧ್ಯಾಯರುಗಳಾಗಿ ಕೆಲಸದ ಮೇಲೆ ಹೋಗಿ ನೆಲೆಸಿದ ಉತ್ತರ ಭಾರತದ ಹಲವಾರು ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿಯೂ ರಂಗಭೂಮಿ ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಕಲ್ಕತ್ತದ ಕೆಲವು ರಂಗಮಂಡಳಿಗಳು ಈ ಪ್ರದೇಶಗಳಿಗೂ ಹೋಗಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿ ಬಂದವು. ಇಂತಹ ಹೊರ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯದೆ, ಸ್ವಲ್ಪ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ನಿಂತುಹೋಯಿತು. ಆದರೆ ಈ ಪ್ರಯತ್ನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಗತ್ಯತೆಗೆ ಅವಕಾಶ ಕಲ್ಪಿಸಿತು. ವ್ಯಾಪಾರಿಗಳು, ಫಿರ್ಯಾದಿಗಳು, ಯಾತ್ರಿಗಳು, ಮತ್ತು ಕೆಲಸ ಹುಡುಕುತ್ತಾ ಕಲ್ಕತ್ತಕ್ಕೆ ಬಂದ ಬಲ್ಲವರು, ಅವರ ವ್ಯವಹಾರಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಮನರಂಜನೆಯನ್ನು ಬಯಸಿದ್ದರಿಂದ ರಂಗಭೂಮಿಯತ್ತ ಗಮನ ಹರಿಸಲೇಬೇಕಾಯಿತು. ಹೀಗೆ ಇಂದಿಗೂ ನಡೆಯುತ್ತಿದೆ. ಕಲ್ಕತ್ತದಲ್ಲಿರುವ ರಂಗಮಂದಿರಗಳಿಗೆ ಬಂದು ಸೇರುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗ ನಿಜಕ್ಕೂ ಅತಿ ಸೋಜಿಗವನ್ನುಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಹೊರನಾಡ ಪ್ರೇಕ್ಷಕವರ್ಗ ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸತ್ವ ಮತ್ತು ಸ್ವರೂಪದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದ್ದು ಸ್ವಾಭಾವಿಕ. ಹಳ್ಳಿಗಳ ಮತ್ತು ಮೋಲು ನಾಡಿನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಕಲ್ಕತ್ತದ ವ್ಯಾಪಾರೀನಿರತ ರಂಗಚಟುವಟಿಕೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಕಾರಣರಾಗಿದ್ದಾರೆ.

ರಂಗಚಟುವಟಿಕೆಯ ಮಂಡಳಿಗಳ ಪೈಕಿ ಹೊರ ಪ್ರಾಂತ್ಯದ ಪ್ರವಾಸಗಳಲ್ಲಿ 1875ರಲ್ಲಿ 'ಗ್ರೇಟ್ ನ್ಯಾಷನಲ್ ಥಿಯೇಟರ್' ನಡೆಸಿದ ಪ್ರವಾಸ ಅತಿ ದೀರ್ಘಕಾಲದ ಹಾಗೂ ಅತ್ಯಂತ ಯಶಸ್ವಿಯಾದ ಪ್ರಯೋಗವಾಗಿತ್ತು. ಆ ವರ್ಷದ ಮಾರ್ಚ್ ಏಪ್ರಿಲ್ ತಿಂಗಳಿನಲ್ಲಿ ಅದು

ದೆಹಲಿ, ಲಾಹೋರ್, ಮೀರತ್, ಆಗ್ರ, ಲಕ್ನೋಗಳನ್ನು ಸುತ್ತಿ ಬಂದಿತು. ಬಿನೋದಿನಿ ದಾಸಿ, ತಾವು ಒಂದು ವಾರಪತ್ರಿಕೆಗಾಗಿ ಬರೆದ 'ಅಮರ್ ಅಭಿನೇತ್ರಿ ಜೀವನ್' ಎಂಬ ತಮ್ಮ ರಂಗಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆಯ ಲೇಖನಮಾಲಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಮಂಡಳಿಯ ಪ್ರವಾಸದ ಬಗೆಗೆ ಒಂದು ಸುಂದರ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ದೆಹಲಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಏಳು ಅಥವಾ ಎಂಟು ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಗೆ ಬಹಳ ಕಡಿಮೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಇದ್ದರು. ಲಾಹೋರ್‌ನಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಬಹಳ ಉತ್ಸುಕತೆಯಿಂದ ನಟನಟಿಯರನ್ನು ಬಹಳ ಆದರದಿಂದ ಬರಮಾಡಿಕೊಂಡು ಉತ್ಸವವನ್ನಾಚರಿಸಿದರು. ಬಿನೋದಿನಿ ಬರೆದಿರುವಂತೆ, ಉತ್ತರ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಅಭಿನಯವನ್ನು ಬಯಸದಿದ್ದರೂ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಗಮನ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಲಾಹೋರಿನಲ್ಲಿ ಅವರು 'ಸತಿ ಕಲಂಕಿನಿ' ಎಂಬ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದ ರಾಧಿಕಾ ಪಾತ್ರ ಬಹಳಷ್ಟು ಮೆಚ್ಚುಗೆ ಗಳಿಸಿ ಖ್ಯಾತಿ ಪಡೆಯಿತು. ಒಬ್ಬ ಶ್ರೀಮಂತ ಜಮೀನ್ದಾರ, ರಾಜಾ ಗುಲಾಬ್‌ಸಿಂಗ್, ಅವರನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗಲು ಬಯಸಿದನು. ಅವರಿಗೆ 'ಮದುವೆಯ ಗೌರವದ ಹಿರಿಮೆಯನ್ನು' ಕೊಡುವುದಾಗಿಯೂ, ಅವರೊಂದಿಗೆ ಹೋಗಿದ್ದ ಅವರ ತಾಯಿಗೆ 'ಅಪಾರ ಹಣ'ವನ್ನು ಕೊಡುವುದಾಗಿಯೂ ಆತ ತಿಳಿಸಿದನು. ಲಕ್ನೋದಲ್ಲಿನ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಬೇರೆಯೇ ಅನುಭವ ಕೊಟ್ಟಿತು. ಅಲ್ಲಿನ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಆರಿಸಿಕೊಂಡ ನಾಟಕ 'ನೀಲಿ ದರ್ಪಣ್'. "ಆ ಸಂಜೆ ರಂಗ ಮಂದಿರ ತುಂಬಿಹೋಗಿತ್ತು. ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಅಧಿಕಾರಿಗಳು, ಸಾಹೇಬರುಗಳು ಮತ್ತು ಅವರ ಮೇಮ್ ಸಾಹೇಬರುಗಳು ಅಧಿಕ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಬಂದಿದ್ದರು. ಎಲ್ಲಿ ನೋಡಿದರೂ ಕೇವಲ ಕೆಂಪನೆಯ ಮುಖಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದಿತ್ತೇ ಹೊರತು ಬೇರೆ ಅಲ್ಲ. ಕೇವಲ ಕೆಲವೇ ಬಂಗಾಳಿಗಳು ಮಾತ್ರ ಬಂದಿದ್ದರು" ಎಂದು ಬಿನೋದಿನಿಯವರು ವಿವರಿಸಿ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ.

"ನಾಟಕ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದ ವಿವರಗಳನ್ನು ಇಂಗ್ಲಿಷ್‌ನಲ್ಲಿ ಅಚ್ಚು ಮಾಡಿಸಿದ್ದರು. ಕಥೆಯ ಸಾರಾಂಶವನ್ನು ಕೂಡ ಸ್ವಲ್ಪದರಲ್ಲಿ ತಿಳಿಸಿದ್ದರು. ಮೊದಮೊದಲು ನಮಗೆ ಕಷ್ಟವಾಯಿತು, ಹೆದರಿಕೆಯಿತ್ತು. ಆದರೆ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನವಾಗುತ್ತಿದ್ದಂತೆಲ್ಲಾ ಭಯ ಹೋಗಿ ಉತ್ಸಾಹದಿಂದ ನಾವು ಅಭಿನಯಿಸಲು ತೊಡಗಿದೆವು."

ರೋಗ್ ಸಾಹೆಬ್ ಕ್ಷೇತ್ರೊಮೋನಿಯನ್ನು ಹಿಂಸಿಸುವ ದೃಶ್ಯ ಬಂದಿತು. ಕ್ಷೇತ್ರೊಮೋನಿ ತನ್ನನ್ನು ರಕ್ಷಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು "ಸಾಹಿಬ್, ನೀವು ನನ್ನ ತಂದೆ. ದಯವಿಟ್ಟು ನನ್ನನ್ನು ಹೋಗಲು ಬಿಡಿ". ಎಂದು ಕೂಗುತ್ತಾಳೆ. ನಂತರ ತೊರಪ್ ಬಂದು ರೋಗ್‌ನ ಕತ್ತಿನ ಪಟ್ಟಿ ಹಿಡಿದು ಒದೆಯತೊಡಗುವನು.

"ಈ ದೃಶ್ಯ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಯುರೋಪಿನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಗಲಭೆಯುಂಟಾಯಿತು. ಅವರು ಕ್ಷೋಭೆಗೊಂಡು ಕೆಳಗಿನ ದೀಪದ ಸಾಲಿನ

ಹತ್ತಿರ ಗುಂಪು ಕೂಡಿದರು. ಕೆಲವು ಮಂದಿ ಕೆಂಪು ಮುಖದ ಸೈನಿಕರು ತಮ್ಮ ಕತ್ತಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಹತ್ತಿ ಬಂದರು.

ಕೆಲವರು ಅವರನ್ನು ಹಿಡಿದುಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರು. ಒಹ್, ಎಂತಹ ಗಲಭೆ! ಎಂತಹ ಓಡಾಟ! ಅಂಕದ ಪರದೆಯನ್ನು ತಕ್ಷಣವೇ ಇಳಿಸಲಾಯಿತು. ಅವರು ನಮ್ಮೆಲ್ಲರ ತಲೆ ಕಡಿದೇ ಕಡಿಯುತ್ತಾರೆಂದು ನಾನು ಯೋಚಿಸಿದೆ."

"ಕೆಲವು ಸಾಹಿಬ್‌ಗಳು ಹೊರಟುಹೋದರು ಮತ್ತೆ ಕೆಲವರು ಸಿಟ್ಟಿಗೆದ್ದಿದ್ದವರು ರಂಗದ ಮೇಲೆಯೇ ಇದ್ದರು. ಮ್ಯಾಜಿಸ್ಟ್ರೇಟರು ತಕ್ಷಣವೇ ಕೋಟೆಯಿಂದ ಒಂದು ತುಕಡಿ ಸೈನ್ಯ ಕರೆಕಳುಹಿಸಿದರು. ಸೈನ್ಯ ಬಂದ ನಂತರ ರಂಗಮಂದಿರದಲ್ಲಿನ ಸ್ಥಿತಿ ಒಂದು ಹದಕ್ಕೆ ಬಂದಿತು. ಮ್ಯಾಜಿಸ್ಟ್ರೇಟ್ ಸಾಹೇಬರು ನಾಟಕವನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಿ ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕರನ್ನು ಕರೆಕಳುಹಿಸಿದರು. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರೂ 'ಧರ್ಮದಾಸ್ ಬಾಬು'ವಿಗಾಗಿ ಹುಡುಕಾಡಿದರು. ಆದರೆ ಅವರು ಸಿಕ್ಕಲಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ಹುಡುಕಿದ ಮೇಲೆ ಅವರು ರಂಗದ ಕೆಳಗೆ ಜಡವಾಗಿ ಕುಳಿತದ್ದು ಕಂಡು ಬಂದಿತು. ಕಾರ್ತಿಕ್ ಪೌಲ್ ಅವರನ್ನು ಎಳೆಯಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು. ಆದರೆ ಅವರು ಮಿಸುಕಾಡಲಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಸಹಾಯಕ ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕ ಅವಿನಾಶ್ ಬಾಬು ಅವರು ಅರ್ಧೇಂದು ಬಾಬುರವರನ್ನು ಕರೆದುಕೊಂಡು ಮ್ಯಾಜಿಸ್ಟ್ರೇಟರನ್ನು ನೋಡಲು ಹೋದರು. 'ನಿಮ್ಮ ಇಲ್ಲಿನ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳನ್ನು ರದ್ದುಗೊಳಿಸಿ. ನಾನು ನಿಮಗೆ ಪೋಲಿಸ್ ರಕ್ಷಣೆ ಕೊಡುತ್ತೇನೆ. ಹೆಂಗಸರು ತಂಗುತಾಣಕ್ಕೆ ಹೋಗಲಿ. ಈ ರಾತ್ರಿ ಇಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ, ಪೋಲೀಸ್ ಕಾವಲಿರುತ್ತಾನೆ. ಯುರೋಪಿಯನ್ನರು ಕ್ಷೋಭೆಗೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ನೀವು ಲಕ್ನೋ ಬಿಟ್ಟು ಹೋದರೆ ಒಳ್ಳೆಯದು.' ಎಂದು ಮ್ಯಾಜಿಸ್ಟ್ರೇಟ್ ಸಾಹಿಬ್ ಹೇಳಿದರು. ನಮ್ಮ ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿದ್ದ ಹೆಂಗಸರೆಲ್ಲಾ ವಸತಿಗೃಹಕ್ಕೆ ಹೋದರು. ಬಹಳ ಜನ ನಟರುಗಳು ನಮ್ಮನ್ನು ಹಿಂಬಾಲಿಸಿದರು. ಸೀನರಿಗಳು, ಉಡುಪುಗಳು ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಪೋಲಿಸ್ ಕಾವಲುಗಾರನ ರಕ್ಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಬಿಟ್ಟು ಬಂದೆವು".

1872 ರ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಪ್ರದರ್ಶನದ ನಂತರದ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಅತಿವೇಗದಿಂದ ಬೆಳೆಯಿತು. ಆ ಶತಮಾನದ ಅಂತ್ಯದ ವೇಳೆಗೆ ಅನೇಕ ಶಾಶ್ವತ ರಂಗಮಂದಿರಗಳು ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡಿದ್ದವು. ವಾರದಲ್ಲಿ ಮೂರು ದಿನ ನಾಟಕದ ಪ್ರದರ್ಶನ ಇರುವಂತೆ ವರ್ಷ ಪೂರ್ತಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಆಗಿತ್ತು. ಒಡೆತನದಲ್ಲಿ, ನಿಯಂತ್ರಣೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ನಿರ್ವಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ರೀತಿಯ ನಿಯಮಗಳು ರೂಢಿಗೆ ಬಂದಿದ್ದವು. ರಂಗ ನೀತಿಯ ಕಟ್ಟು ಪಾಡುಗಳು ಕೊಚ್ಚಿಹೋಗಿದ್ದವು. ರಂಗದೀಪದ ಮುಂದೆ ನಿಲ್ಲುವವರ ಬಗ್ಗೆ, ಹಾಗೂ ನಾಟಕ ಆಡುವವರ ಬಗ್ಗೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಆ ನಗರದ ಶ್ರೀಮಂತರ ಹಾಗೂ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಬಂಗಾಳಿ ಮನೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ಚರ್ಚೆಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವು.

ನ್ಯಾಷನಲ್ ಥಿಯೇಟರ್ ಇಬ್ಭಾಗವಾದ ಮೇಲೆ ಅನೇಕ ಹೊಸ ಮಂಡಳಿಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ಅವುಗಳ ಹೊಸ ಹೆಸರುಗಳ ಮಾಲೆ ದಿಕ್ಕುಗೆಡಿಸುವಂತಹುದು. ಹೊಸರಂಗ ಚಟುವಟಿಕೆಯ ಮಂಡಳಿ ಎಂದರೆ, ಹೊಸ ನಟರುಗಳ, ಮಾಲೀಕರ ಅಥವಾ ಗೇಣಿದಾರರುಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಗುಂಪೇ ಹೊರತು, ಹೊಸತನದ ನಾಟಕ ಅಥವಾ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ರಂಗಕ್ಕೆ ತಂದುವಲ್ಲ. ಖ್ಯಾತ ನಟರೂ, ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಮುಖ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳೂ ಆಗಿದ್ದ ಗಿರೀಶ್ ಘೋಶ್, ಅರ್ಧೇಂದು ಮುಸ್ತಾಫಿ, ಮಹೇಂದ್ರ ಲಾಲ್ ಬಸು, ಧರ್ಮದಾಸ್ ಸೂರ್, ಅಮ್ರಿತಲಾಲ್ ಬಸು, ಅಮರೇಂದ್ರ ದತ್ತ ಮುಂತಾದವರು ಒಂದು ಗುಂಪನ್ನು ಬಿಟ್ಟು, ಹೊಸದನ್ನು ಆರಂಭಮಾಡಿ ಅಥವಾ ಇನ್ನೊಂದು ಕಂಪನಿಗೆ ಸೇರಿ, ಅಥವಾ ಹಳೆಯದರಿಂದ ಹೊಸತನ್ನು ನೇರ್ಪಡಿಸಿ ಅಥವಾ ಅದರಿಂದ ಮತ್ತೊಂದಕ್ಕೆ ಸೇರಿಕೊಂಡು ಹೀಗೆ ಹೆಜ್ಜೆ ಬದಲಾಯಿಸುತ್ತಾ ನಡೆದರು. ಎಲ್ಲರೂ ಒಂದೇ ಬಗೆಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅವರಿಗೆ ಬರುತ್ತಿದ್ದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳೂ ಒಂದೇ ರೀತಿಯವು. ಅವುಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸುವಲ್ಲಿ ಅವರು ಎದುರಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಮಾರ್ಗವೂ ಒಂದೇ. ಕೇವಲ ಹುರುಳಿಲ್ಲದ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಷ್ಟೇ ಇರುತ್ತಿದ್ದವು. ಇತರ ನಟರ ಅಭಿನಯದ ಬಗ್ಗೆ ಟೀಕೆಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡು ಅತಿ ದೀರ್ಘಕಾಲದ ಚರ್ಚೆಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ್ದರು. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಂತೂ ಒಂದರ ಅಚ್ಚು ಇನ್ನೊಂದು. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಗುಂಪು ಅಥವಾ ಪ್ರಯತ್ನಕ್ಕೆ ಈ ಕಲಾವಿದರು ಕಾಳಜಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಬಂದದ್ದು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಮತ್ತು ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟಿತು.

ಅಂತಹ ಒಂದು ಬೆಳವಣಿಗೆಯೆಂದರೆ ಉತ್ತರ ಕಲ್ಕತ್ತದಲ್ಲಿ ಈಗ ಬೀಡನ್ ರಸ್ತೆಯ ಅಂಚೆ ಕಛೇರಿಯಿರುವಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿಸಿದ 'ಬೆಂಗಾಲ್ ಥಿಯೇಟರ್'. ಆಗ 1873 ರಲ್ಲಿ ಅದರ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ತಗುಲಿದ ವೆಚ್ಚ ಸುಮಾರು ಐದು ಸಾವಿರ ರೂಪಾಯಿ. ಆಗಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಈ ಮೊತ್ತದ ಹಣವನ್ನು ನಾವು ತುಚ್ಛೀಕರಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಈ ಪ್ರಯತ್ನದ ಹಿಂದೆ ಇದ್ದ ವ್ಯಕ್ತಿ ಶರತ್ ಚಂದ್ರ ಘೋಷ್. ಆತ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ನಟ ಹಾಗೂ ಸಂಗೀತಗಾರ. ಶ್ರೀಮಂತ ಕುಟುಂಬಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಅವರು ಕುದುರೆಗಳನ್ನು ಬಹಳಷ್ಟು ಪ್ರೀತಿಸುತ್ತಿದ್ದರು.

ಬಂಕಿಂಚಂದ್ರ ಚಟರ್ಜಿಯವರ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಪ್ರಣಯ ಕಥೆ 'ದುರ್ಗೇಶನಂದಿನಿ''ಯ ನಾಟಕ ರೂಪಾಂತರದಲ್ಲಿನ ಜಗತ್‌ಸಿಂಗ್ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸಿದ್ದ ಇವರು, ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬರಬೇಕಾದರೆ ಕುದುರೆಯನ್ನೇರಿಯೇ ಬರುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಕಂಡ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಹರ್ಷೋದ್ಗಾರಗಳಿಂದ ಚಪ್ಪಾಳೆ ತಟ್ಟುತ್ತಿದ್ದರು. 1876ರಲ್ಲಿ ಈ ರಂಗಮಂದಿರ ಹೊಸರೀತಿಯ ಯೋಜನೆಯಂತೆ ಪುನರ್‌ನಿರ್ಮಿತವಾಯಿತು. ವೈಸ್‌ರಾಯ್ ಮತ್ತು ಭಾರತದ ಗವರ್ನರ್ ಜನರಲ್ ಒಂದು ದಿನ ನಾಟಕ ನೋಡಲು ಬಂದ ಕಾರಣ ಅದರ

ಹಿರಿಮೆಗೆ ಕಳಶವಿಟ್ಟಂತಾಯಿತು. 1878, ಜನವರಿ 21 ಸಂಚಿಕೆಯಲ್ಲಿ 'ದಿ ಇಂಗ್ಲಿಷ್‌ಮನ್' ಪತ್ರಿಕೆ ಹೀಗೆಂದು ಪ್ರಕಟಿಸಿತು: "ಗೌರವಾನ್ವಿತರಾದ ಲಾರ್ಡ್ ಮತ್ತು ಶ್ರೀಮತಿ ಲಿಬ್ಬನ್‌ರವರೊಂದಿಗೆ ಸರ್ ರಿಚರ್ಡ್ ಟೆಂಪಲ್ ರವರು ಅವರ ಸಿಬ್ಬಂದಿಯೊಂದಿಗೆ, ಈ ರಂಗ ಮಂದಿರಕ್ಕೆ ಬಂದು 'ಶಾಕುಂತಲ' (ಅಥವಾ 'ಕಳೆದ ಉಂಗುರ') ನಾಟಕವನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸಿದರು. ನಮಗೆ ತಿಳಿದುಬಂದಿರುವಂತೆ ಒಬ್ಬ ವೈಸರಾಯ್ ದೇಶೀಯ ರಂಗಮಂದಿರಕ್ಕೆ ಭೇಟಿ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದು ಇದೇ ಮೊದಲ ಸಲ". ಬೆಂಗಾಲ್ ಥಿಯೇಟರ್ 1901ರವರೆಗೂ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕೊಡುತ್ತಿತ್ತು. ಇದು ಮುಚ್ಚಿಹೋಗುವ ಕೆಲವು ವರುಷಗಳ ಮುನ್ನ ತನ್ನನ್ನು ತಾನು 'ರಾಯಲ್ ಬೆಂಗಾಲ್ ಥಿಯೇಟರ್' ಎಂದು ಕರೆದುಕೊಂಡಿತು. ಏಕೆಂದರೆ 1890 ರಲ್ಲಿ ವಿಕ್ಟೋರಿಯಾ ರಾಣಿಯ ಪತಿಯ ಮುಂದೆ ಈ ಥಿಯೇಟರ್‌ನವರನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶನ ಕೊಡಲು ಆಹ್ವಾನಿಸಲಾಗಿತ್ತು. ಅಲ್ಲದೆ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ರಾಜ್ಯಾಡಳಿತಕ್ಕೆ ನಿಷ್ಠೆ ತೋರಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಇವರನ್ನು ಗೌರವಿಸಲಾಗಿತ್ತು. ಅಂದಿನಿಂದ ಇವರು ಹೀಗೆ ಹೆಸರನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು.

ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿನ ರಂಗಮಂದಿರಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಖ್ಯಾತಿಯನ್ನು ಪಡೆದದ್ದು 'ಗ್ರೇಟ್ ನ್ಯಾಷನಲ್ ಥಿಯೇಟರ್'. ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದು ಅವರ ಬಗ್ಗೆಯೇ ಜನ ಮಾತನಾಡುತ್ತಿದ್ದ ನಟನಟಿಯರೆಲ್ಲಾ ಈ ರಂಗಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ಪಳಗಿದವರೆ. ಅತಿ ಉದ್ದದ ಪತ್ರಿಕಾ ಪ್ರಚಾರ ಪಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಮಂಡಳಿ ಇವರದ್ದು. ಬೆಂಗಾಲ್ ಥಿಯೇಟರಿಗಿಂತ ತಾವು ಕಡಿಮೆ ಇರಬಾರದೆಂದು ಇವರೂ ಸಹ 1873ರ ಸೆಪ್ಟೆಂಬರ್‌ನಲ್ಲಿ ಒಂದು ರಂಗಮಂದಿರ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಅದೇ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿನ ಒಂದು ನಿವೇಶನದಲ್ಲಿ ಶಂಕು ಸ್ಥಾಪನೆ ಮಾಡಿದರು. ಆ ನಂತರ ಅದರ ಉದ್ಘಾಟನಾ ರಾತ್ರಿ ಆಕಸ್ಮಿಕವಾಗಿ ಬೆಂಕಿಯು ಹೊತ್ತಿಕೊಂಡದ್ದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಮುಚ್ಚಿಬಿಟ್ಟರು. ಆದರೆ ನಿಶ್ಚಿತ ಧ್ಯೇಯದಿಂದ ಹಿಮ್ಮೆಟ್ಟದೆ ಮತ್ತೆ ರಂಗಮಂದಿರವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿ, ನಿಶ್ಚಿತ ಕಾಲಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರು.

ವಿವಿಧ ಮಂಡಳಿಗಳವರು ತಮ್ಮತಮ್ಮತ್ತ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಸೆಳೆಯಲೋಸುಗ ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದ ಸ್ಪರ್ಧೆ ಪತ್ರಿಕಾ ಜಾಹೀರಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬರುತ್ತಿತ್ತು. ಬೆಂಗಾಲ್ ಥಿಯೇಟರ್‌ನ ಒಬ್ಬ ನಟ ಕುದುರೆಯ ಮೇಲೆ ರಂಗವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದರೆ ಪೈಪೋಟಿ ಹೂಡಿದ 'ಗ್ರೇಟ್ ನ್ಯಾಷನಲ್' ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಜನವನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಅಮೃತ ಬಜಾರ್ ಪತ್ರಿಕೆಯ ಡಿಸೆಂಬರ್ 25, 1875ರ ಸಂಚಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಗ್ರೇಟ್ ನ್ಯಾಷನಲ್ ನೀಡಿದ ಜಾಹೀರಾತಿನಲ್ಲಿ ತಾನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲಿದ್ದ 'ಹಿರಕ್ ಚುರ್ನ ನಾಟಕ್' ದೇಶೀಯ ಚಿಂತನೆ ಉಳ್ಳದ್ದೂ ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ 'ಉಗಿ ಬಂಡಿ'ಯೇ ಸ್ವತಃ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬರುವುದೆಂದು ತಿಳಿಸಲಾಗಿತ್ತು. ಗ್ರೇಟ್ ನ್ಯಾಷನಲ್, ಇಂತಹ ವೈಖರಿಯ ಆಟಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೂ, ನೆನಪಿನಲ್ಲುಳಿಯುವಂತಹ ಕೆಲವೊಂದು

ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಕಲೆಯನ್ನು ಸಂಸ್ಕರಿಸುವ ಪರಿಪಾಠದ ಮೊದಲ ಕಾಯಿದೆಯನ್ನು ಭಾರತದಲ್ಲಿ ತರಲು ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣವಾಗಿತ್ತು. ಆ ಕೀರ್ತಿ ಇಂದಿಗೂ ಅದಕ್ಕಿದೆ.

1876ರ ಜನವರಿಯಲ್ಲಿ ವೇಲ್ಸ್ ರಾಜಕುಮಾರ ಕಲ್ಕತ್ತಕ್ಕೆ ಬಂದಿದ್ದರು. ಪ್ರಖ್ಯಾತ ವಕೀಲರೊಬ್ಬರು ಆತನನ್ನು ತಮ್ಮ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಸತ್ಕರಿಸಿದರು. ಮನೆಯ ಹೆಣ್ಣು ಮಕ್ಕಳು ಭಾರತೀಯ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಆ ರಾಜಕುಮಾರನನ್ನು ಸ್ವಾಗತಿಸಿದರು. ಈ ಘಟನೆ ಕೆಲವು ಬುದ್ಧಿ ಜೀವಿಗಳಲ್ಲಿ ಬೇಸರಿಕೆಯನ್ನುಂಟು ಮಾಡಿತು. ಕುಟುಂಬದ ಹೆಂಗಸರನ್ನು ಒಬ್ಬ ಹೊರದೇಶೀಯನು ನೋಡುವುದು ಅವರಿಗೆ ಸರಿಬರಲಿಲ್ಲ. ಅವನು ಮುಂದೆ ಚಕ್ರವರ್ತಿಯಾಗಬೇಕಾದವನೇ ಆಗಿರಲಿ, ತುಚ್ಛೀಕರಿಸಲು ಅರ್ಹನಾದ ಅವನು ಭಾರತೀಯ ಕುಟುಂಬದ ಹೆಂಗಸರನ್ನು ನೋಡುವುದನ್ನು ಅವರು ಖಂಡಿಸಿದರು. ವಕೀಲರಿಂದ ಉಂಟಾದ ಈ 'ಹಿಂದೂ ಧರ್ಮ ಕಾಯಿದೆಯ ಉಲ್ಲಂಘನೆ' ಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ವಾದವಿವಾದಕ್ಕೆ ಸ್ಥಳ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿತು. ಗ್ರೇಟ್ ನ್ಯಾಷನಲ್, ಜನರಲ್ಲೇಳಬಹುದಾದ ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯ ಗಲಭೆಯ ಲಾಭ ಪಡೆಯುವ ಸಲುವಾಗಿ, 'ಗಜದಾನಂದ ಮತ್ತು ರಾಜಕುಮಾರ' ಎಂಬ ಪ್ರಹಸನವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿತು. ಚಕ್ರಾಧಿಪತ್ಯದ ಒಬ್ಬ ಪ್ರಜೆಯನ್ನು ಸಾರ್ವಜನಿಕ ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಈ ರೀತಿ ಅವಮಾನಿಸುವುದನ್ನು ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಅಧಿಕಾರಿಗಳು ಎಂದಿಗೂ ತಾಳಿಕೊಳ್ಳುವಂತಿರಲಿಲ್ಲ. ಪೋಲೀಸರು ಎರಡನೆಯ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಿದರು. ವೈಸರಾಯ್ ಲಾರ್ಡ್ ನಾರ್ತ್ ಬ್ರೂಕ್, ಫೆಬ್ರವರಿ 29 ರಂದು ಒಂದು ಆಜ್ಞೆ ಹೊರಡಿಸಿ 'ಲಜ್ಜಾಸ್ಪದ, ಅಪಮಾನಕರ, ರಾಜದ್ರೋಹ, ಅಶ್ಲೀಲ ಮತ್ತು ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಹಿತಾಸಕ್ತಿಗೆ ಧಕ್ಕೆ ಬರುವ ಇಂತಹ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ನಿಷೇಧಿಸುವ' ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಬಂಗಾಳದ ಸರ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಶಾಸನದ ಮೂಲಕ ಕೊಟ್ಟನು.

ಗ್ರೇಟ್ ನ್ಯಾಷನಲ್ ಈ ಶಾಸನಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಉತ್ತರಿಸಿತು. 'ಪೋಲೀಸ್ ಹಂದಿ ಮತ್ತು ಕುರಿ' ಎಂಬ ಪ್ರಹಸನವನ್ನು ತಕ್ಷಣದಲ್ಲಿಯೇ ರಚಿಸಿ ಮರುದಿನವೇ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿತು. ಇದು ಆಡಳಿತಗಾರರನ್ನು ರೊಚ್ಚಿಗೇಳಿಸುವ ನಿಶ್ಚಿತ ಸಾಧನವಾಗಿತ್ತು. 1876, ಮಾರ್ಚ್ 4ರಂದು ಪೋಲಿಸ್ ಡೆಪ್ಯುಟಿ ಕಮೀಷನರ್ ಅವರು ನಾಟಕವನ್ನು ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ನಿಲ್ಲಿಸಿ ನಿರ್ದೇಶಕ ಉಪೇಂದ್ರನಾಥ್ ದಾಸ್ ಹಾಗೂ ನಾಟಕಕಾರ, ನಟ ಅಮೃತ್ ಲಾಲ್ ಬಸು ಅವರನ್ನೊಳಗೊಂಡು ಎಂಟು ಜನ ನಟರನ್ನು ಬಂಧಿಸಿದರು. ಈ ಪ್ರಹಸನ ಮತ್ತು ಮೊದಲಿನ ನಾಟಕಗಳು ಅಶ್ಲೀಲ ಮತ್ತು ಅಪಮಾನಕರವಾಗಿದ್ದವೆಂದು ಅವರ ಮೇಲೆ ಆಪಾದನೆ ಹೊರಿಸಲಾಯಿತು. ತೀರ್ಪುಕೊಡುವ ಮಾಜಿಸ್ಟ್ರೇಟನು ದಾಸ್ ಮತ್ತು ಬಸುರವರಿಗೆ ಒಂದು ತಿಂಗಳ ಸರಳ ಕಾರಾಗೃಹವಾಸದ ಶಿಕ್ಷೆ ವಿಧಿಸಿದನು.

ಶ್ರೇಷ್ಠ ನ್ಯಾಯಾಲಯಕ್ಕೆ ಅರಿಕೆ ಹೋಯಿತು. ಪ್ರಶ್ನಿಸಲಾಗಿದ್ದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ 'ಸುರೇಂದ್ರ ಬಿನೋದಿನಿ' ಎಂಬ ನಾಟಕ ಅಶ್ಲೀಲವೆಂದು ಅದು ಸಾರಿತು.

ನಂತರ 1876ರಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ತಡೆ ಹಿಡಿವ ವಿಶೇಷಾಧಿಕಾರದ ಕಾಯಿದೆಯನ್ನು ಆಳರಸರು ಜಾರಿಗೆ ತಂದರು. 'ಭಾರತೀಯರು ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ರಾಜನ ಅಜ್ಞೆಗಳಿಗೆ ಇನ್ನು ಬಹಳ ಕಾಲ ತಲೆಬಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ' ಎಂದು ಅಮೃತ್ ಬಜಾರ್ ಪತ್ರಿಕೆ ತನ್ನ ಸಂಪಾದಕೀಯದಲ್ಲಿ ಗುಡುಗಿತು. ಭಂಡ ಮತ್ತು ಅಶ್ಲೀಲ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ತಡೆಹಿಡಿಯುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದಲೇ ಕಾಯಿದೆಯನ್ನು ಮಾಡಲಾಗಿದೆ ಎಂದು ಮೇಲು ಮಾತಿಗೆ ಹೇಳಿದರೂ, ವಿದೇಶೀಯರ ದುರಾಡಳಿತವನ್ನು ಬಯಲು ಮಾಡುವ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನಿಷೇಧಿಸುವುದೇ ಅದರ ನಿಜವಾದ ಗುರಿಯಾಗಿತ್ತು. ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡೇ, ಇದೇ ಕಾಯಿದೆಯನ್ವಯ ನಾಟಕ ಅಥವಾ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ನಿಷೇಧಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ರೀತಿ ನಿಷೇಧ ವಿಧಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದರೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳು ದೇಶೀಯ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಮನೋಭಾವವನ್ನು ಪ್ರಚಾರ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದವೆಂದು ತಡೆಹಿಡಿದದ್ದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ, ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷ್, ಡಿ.ಎಲ್. ರಾಯ್ಸ್ ಕೆ.ಪಿ. ವಿದ್ಯಾ ಬಿನೋದ್ ಮತ್ತು ಇತರರ ನಾಟಕಗಳು ಸೇರಿದೆ. ಈ ಕಾಯಿದೆ ರಾಜಕೀಯ ಅಸಂತುಷ್ಟಿಯನ್ನು ತುಳಿಯಲು ವಿಧಿಸಿದ ಕಾಯಿದೆ ಎಂದು ನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು. ಈ ಅವಿಧೇಯತೆ, ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಅಧಿಕಾರಿಗಳ ಮೇಲಾಗಲಿ ಅಥವಾ ಅನಂತರದ ಸ್ವತಂತ್ರ ಭಾರತದ ಸರ್ಕಾರಗಳ ಮೇಲಾಗಲಿ ಇರಬಹುದು. ಅಂತಹ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ನಿಷೇಧಿಸುವ ಹಿತದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ಕಾಯಿದೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. 1954ರಲ್ಲಿ ಅಲಹಾಬಾದ್ ಹೈ ಕೋರ್ಟ್ ಈ ಕಾಯಿದೆ ಸಂವಿಧಾನ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಅದನ್ನು ತೊಡೆದು ಹಾಕಿತು. ಅನೇಕ ವರ್ಷಗಳ ತರುವಾಯ ಪಶ್ಚಿಮ ಬಂಗಾಳದ ಸರ್ಕಾರ, ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಹತೋಟಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವ ಸಲುವಾಗಿ ಮತ್ತೆ ಶಾಸನವಿಧಿ ತರಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿತು. ಆದರೆ ಸಾರ್ವಜನಿಕರ ಕಟುವಿರೋಧದಿಂದಾಗಿ ಇದನ್ನು ಹಿಂತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಯಿತು. ಮತ್ತೆ ಗ್ರೇಟ್ ನ್ಯಾಷನಲ್ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಬಂದರೆ, ಈ ಘಟನೆಗಳಾದ ನಂತರ ಅದು ಕ್ಷೇಮಕರವಾದ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನಷ್ಟೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸತೊಡಗಿತು. ಅನಂತರದಲ್ಲಿಯೇ ಇದರ ಖ್ಯಾತಿ ಕುಂದಿದ್ದು. ಗಿರೀಶ್ ಘೋಶ್ ಇದನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಲು ಆಡಳಿತವನ್ನು ತಮ್ಮ ಕೈಯಲ್ಲಿ ತೆಗೆದುಕೊಂಡರು. ಆದರೆ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ನಿರ್ವಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ನಂತರ, ಗುತ್ತಿಗೆಗೆ ನಡೆಸುವವರು ಇದರ ಒಡೆಯರಾದರು. ಆದರೆ ಅವರ ಗಮನವೆಲ್ಲ ರಂಜನೆಗಾಗಿ, ದೇಹಕಾಮನೆಯನ್ನು

ಹುಡುಕುವುದಕ್ಕೇ ಮೀಸಲಾಗಿತ್ತು. ಈ ಎಲ್ಲ ಕಾರಣ, ಅಷ್ಟು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದಿದ್ದ ಈ ರಂಗ ಸಂಸ್ಥೆ, ಕುಖ್ಯಾತಿಗಿಳಿದು ಅದರ ಪ್ರಮುಖರಾದ ಸುಖಕಾಮುಕರಿಗೆ 'ಕಪ್ತಾನ್' ಎಂದು ಜನ ಅಡ್ಡ ಹೆಸರಿಟ್ಟರು. ಹೀಗೆಂದರೆ, ಕುಡಿತ ಮತ್ತು ಹಣ ಕೊಡಲು ಸಾಧ್ಯವಿರುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದ ಮುಖಂಡತೆ ಎಂಬುದಾಗಿ.

ಒಬ್ಬ ರಾಜಸ್ಥಾನಿ ವರ್ತಕ ಈ ರಂಗಮಂದಿರವನ್ನು ವಹಿಸಿಕೊಂಡ ಮೇಲೆ ಅದರಲ್ಲಿನ ಕೊಳಚೆ ಕಡಿಮೆಯಾಯಿತು. ರಂಗಭೂಮಿಗೆಂದು ಸುರಿದಿದ್ದ ಹಣ ಒಂದು ಉದ್ಯಮದ ಬಂಡವಾಳವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿತವಾದದ್ದು ಅದೇ ಮೊದಲು. ಹೊಸ ಮಾಲೀಕ ಮಂಡಳಿಯ ಮೇಲೆ ಕೆಲವೊಂದು ನಿಷ್ಠೆಗಳನ್ನು ವಿಧಿಸಿದ್ದಲ್ಲದೆ, ನಾವಿಕ ಸಂಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಕಾರಕೂನ ಕೆಲಸದಲ್ಲಿದ್ದ ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷ್‌ರನ್ನ ಆ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ರಾಜೀನಾಮೆ ಕೊಡುವಂತೆ ಮಾಡಿ, ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನೇ ವೃತ್ತಿಯನ್ನಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮಾಡಿ, ಹಾಗೆ, ಅದನ್ನೊಂದು ಆರ್ಥಿಕ ಸಂಸ್ಥೆಯನ್ನಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿಗುಣವನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿದನು. ಕೆಡುಕಿಗೋ, ಒಳಿತಿಗೋ ಅಂತೂ ಆ ಮೂಲಕ ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿ ವೃತ್ತಿರಂಗವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆಗೊಂಡಿತು.

ನಾಲ್ಕನೆಯ ಪರಿಚ್ಛೇದ

ವ್ಯಾಪಾರೀ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆ

ಸ್ಟಾರ್ ಮತ್ತು ಮಿನರ್ವ, ಈ ಎರಡು ಹೆಸರುಗಳು ಬಂಗಾಳದ ವ್ಯಾಪಾರೀ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹುಟ್ಟು ಮತ್ತು ಒಂದುಗೂಡುವಿಕೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಹೆಸರುಗಳಾಗಿವೆ. 1833ರಲ್ಲಿ ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷರ ನೇತೃತ್ವಧಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾದದ್ದು ಸ್ಟಾರ್. ಬಿನೋದಿನಿ ದಾಸಿಯವರ ಹೇಳಿಕೆಯಂತೆ, ಒಬ್ಬ ರಾಜಾಸ್ಥಾನಿ ವರ್ತಕ, ಇವರಿಗೆ ರಂಗಮಂದಿರ ನಿರ್ಮಿಸಲು ಹಣ ಒದಗಿಸಿ ಕೊಟ್ಟ. ತನ್ನ ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಆಕೆ, ತಾನು ಈ ರಂಗಮಂದಿರದ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಬಿಡುವಿಲ್ಲದಂತೆ ದುಡಿದುದನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಬೀಡನ್ ರಸ್ತೆಯಲ್ಲಿರುವ ನಿವೇಶನವನ್ನು ಪಡೆಯುವುದಕ್ಕೆ ಆಕೆಯೇ ಕಾರಣರಾದರು. ಅಲ್ಲದೆ ಅದರ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ತಗುಲಿದ ವೆಚ್ಚವನ್ನು ಗುರುಮುಖ ರಾಯ್ ಅವರು ಕೊಡುವಂತೆ ಮಾಡಿದರು. ಅವರೇ ಬರೆದಂತೆ: 'ಕಟ್ಟಡದ ನಿರ್ಮಾಣದ ಕೆಲಸ ಪ್ರಾರಂಭವಾದಂತೆ ನಾವೆಲ್ಲ ಬಹಳ ಉತ್ಸಾಹಿಗಳಾದೆವು. ಆ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ನಾವು ಅಭ್ಯಾಸಕ್ಕಾಗಿ ಮಧ್ಯಾಹ್ನ 2 ಅಥವಾ 3 ಗಂಟೆಗೆ ಸೇರುತ್ತಿದ್ದೆವು. ಅಭ್ಯಾಸ ಮುಗಿದ ನಂತರ ನಾವು ನಿವೇಶನದ ಬಳಿ ಬರುತ್ತಿದ್ದೆವು. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಅನೇಕರು ಮನೆಗೆ ಮರಳಿ ಹೋದ ನಂತರ ನಾನೊಬ್ಬಳೇ ಅನೇಕ ಬಾಂಡಲಿಗಳಷ್ಟು ಮಣ್ಣನ್ನು ಹೊತ್ತುಕೊಂಡು ಗುಂಡಿಗಳಿಗೆ ಮತ್ತು ಹಿಂಭಾಗದ ಜಾಗಕ್ಕೆ ತುಂಬುತ್ತಿದ್ದೆ. ಕೂಲಿಗಳು ಬಹಳ ವೇಗವಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಲೆಂದು, ಅವರು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಹೆಚ್ಚಿನ ಬಾಂಡಲೆಯ ಮಣ್ಣಿಗೂ ಅವರಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಹಣವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದೆ. ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಾನು ರಾತ್ರಿ ಬಹಳ ಹೊತ್ತಿನವರೆಗೂ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದೆ. ಅಷ್ಟು ಹೊತ್ತಿಗೆ ಎಲ್ಲರೂ ಹೋಗಿಬರುತ್ತಿದ್ದರು. ನಾನು, ಗುರುಮುಖ ಬಾಬು ಮತ್ತು ಒಂದಿಬ್ಬರು ಮಾತ್ರ ಅಲ್ಲಿ ಉಳಿದಿರುತ್ತಿದ್ದೆವು'.

ಈ ಹೊಸ ರಂಗಮಂದಿರ 1883 ಜುಲೈ ತಿಂಗಳಲ್ಲಿ ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷರ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕದ ಪ್ರದರ್ಶನದೊಂದಿಗೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಇತರ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳೂ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಹೊಂದಿ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಗಳಿಸಿದವು. ನಾಲ್ಕು ವರ್ಷಗಳ ನಂತರ ಒಬ್ಬ ಶ್ರೀಮಂತ ಇದನ್ನು ಖರೀದಿ ಮಾಡಿದನು. ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ 'ಸ್ಟಾರ್'ನ್ನು ಪ್ರಖ್ಯಾತಗೊಳಿಸಿದ್ದ ಅನೇಕ ನಟನಟಿಯರು ಅದನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಹೋದರು. ಅವರು ಒಂದಾಗಿ, ಹಣ ಶೇಖರಿಸಿಕೊಂಡು ಈಗ ಸ್ಟಾರ್ ಥಿಯೇಟರ್ ಇರುವ ನಿವೇಶನದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ರಂಗಮಂದಿರವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದರು. ಅಂದಿನಿಂದ ಒಂಬತ್ತು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಇದರ ಒಡೆತನ ಅನೇಕ ಬಾರಿ ಬದಲಾಗಿದ್ದರೂ, ಇಂದಿಗೂ ಸ್ಟಾರ್ ಥಿಯೇಟರ್ ಬಂಗಾಳೀ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವ್ಯಾಪಾರೀ ನೀತಿಯ ಸತ್ವ ಮತ್ತು ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ. ಇತರ ಯಾವುದೇ ರಂಗಮಂದಿರವೂ ಇಂತಹುದನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಲ್ಲ. ಬೀಡನ್ ರಸ್ತೆಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿದ್ದ ಹಳೆಯ ಸ್ಟಾರ್ ರಂಗಮಂದಿರದ ಹೆಸರು ಎಮರಾಲ್ಡ್, ನಂತರ ಕ್ಲಾಸಿಕ್, ಕಡೆಗೆ ಮನಮೋಹನ್ ಎಂದು ಬದಲಾಯಿತು. ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರು ಕಡೆಗೆ ಅದನ್ನು ವಹಿಸಿಕೊಂಡರು. ಅದರೆ ಇದು ಅನೇಕ ದಶಕಗಳ ಹಿಂದಿನ ಮಾತು. ಈ ರಂಗಮಂದಿರವನ್ನು ಚಿತ್ತರಂಜನ್ ಅವಿನ್ಯೂ ರಸ್ತೆಗಾಗಿ ದಾರಿ ಮಾಡಿಕೊಡಲು ಕೆಡವಬೇಕಾಯಿತು.

ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಸುಭದ್ರತೆಯನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಕಾರಣವಾದ ಇನ್ನೊಂದು ರಂಗಮಂದಿರವೆಂದರೆ ಮಿನರ್ವ. ಇಂದಿಗೂ ಈ ರಂಗಮಂದಿರ ಇದೆ. 1883ರ ಅಕ್ಟೋಬರ್ ತಿಂಗಳಿನಲ್ಲಿ ನ್ಯಾಷನಲ್ ರಂಗಮಂದಿರವನ್ನು ಮುಚ್ಚಿದ ನಂತರ ಬುಬನ್ ಮೋಹನ್ ನಿಗೋಯ್ ಅವರು ಆ ರಂಗಮಂದಿರವನ್ನು ಗುತ್ತಿಗೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರು. ಆ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಈ ಆಸ್ತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ದಾವಾ ಹೂಡಿದ್ದರಿಂದ, ಇದನ್ನು ಹರಾಜು ಹಾಕಬೇಕಾಯಿತು. ಸ್ಟಾರ್ ಥಿಯೇಟರಿನ ಮಾಲಿಕರೇ ಇದನ್ನು ಖರೀದಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡರು. ನಂತರ, ಜೀರ್ಣಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಕಟ್ಟಡವನ್ನು ಕೆಡವಲಾಯಿತು. ಕೆಲವು ವರ್ಷಗಳ ನಂತರ, ಕಲ್ಕತ್ತ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದಲ್ಲಿ ಫೆಲೋ ಆಗಿದ್ದ, ಪ್ರಸನ್ನ ಕುಮಾರ್ ಠಾಗೂರರ ಮೊಮ್ಮಗನು ಒದಗಿಸಿದ ಹಣದಿಂದ ಇಂದಿನ 'ಮಿನರ್ವ ಥಿಯೇಟರ್'ನ್ನು ಕಟ್ಟಲಾಯಿತು. ಮತ್ತೆ, ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷರನ್ನು ಪ್ರಾರ್ಥಿಸಿಕೊಂಡು ಅವರ ಸಹಕಾರ ಪಡೆದು, ಹೊಸ ರಂಗಮಂದಿರವನ್ನು ಜನವರಿ 28, 1893ರಲ್ಲಿ, ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್ ನಾಟಕದ ಪ್ರದರ್ಶನದೊಂದಿಗೆ ಆರಂಭ ಮಾಡಲಾಯಿತು. ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷರೇ ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್ ನಾಟಕದ ಬಂಗಾಳೀ ಅನುವಾದ ಮಾಡಿದ್ದರು.

ನಾಟಕದ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಬಗೆಗೆ ಪ್ರಶಂಸೆಯ ಸುರಿಮಳೆಯೇನೋ ಸುರಿಯಿತು. ಆದರೆ ಹಣ ಮತ್ತು ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಗಳಿಸದೇ

ಇದ್ದುದು, ವ್ಯಾಪಾರೀ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದವರು ಎದುರಿಸಬೇಕಾಗಿದ್ದ ದೊಡ್ಡ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಮೇಲೆ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲಿತು. ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷ್, ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ಮಹಾನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಗೌರವದಿಂದ ಆದರಿಸಿದ್ದವರು. ಆ ಕಾಲದ ವಿದ್ಯಾವಂತ ಬಂಗಾಳಿಗಳ ಧೋರಣೆಯೇ ಅದು. 19ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಖ್ಯಾತ ಬಂಗಾಳಿ ಕವಿಯೊಬ್ಬರು, ಕಾಳಿದಾಸನೇನೋ ಭಾರತಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವನು, ಆದರೆ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ವಿಶ್ವಕ್ಕೇ ಸೇರಿದವನು ಎಂದು ತನ್ನೊಂದು ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಘೋಷಿಸಿದ್ದರು. ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷರು ನಾಟಕ ನೋಡುವ ಸಾಮಾನ್ಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನೂ ಆ ಮಹಾ ಕವಿಯ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಂಡಿರಬೇಕೆಂಬ ಆಸೆಯಿಂದ ಅತನ ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಮೊದಲಿಗೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಆಸೆ ತಳೆದಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಸಾರ್ವಜನಿಕರು 'ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್'ಗೆ ತೋರಿಸಿದ ಅನಾಸಕ್ತಿಯಿಂದಾಗಿ ಅವರು ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್, ಒಥೆಲೋ ಮತ್ತು ಕಿಂಗ್ ಲಿಯರ್ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಆಸೆ ಬಿಡಬೇಕಾಯಿತು. ಅವರು 'ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್' ನಾಟಕದ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಬಹಳಷ್ಟು ಶ್ರಮ ವಹಿಸಿದ್ದರು. ಒಬ್ಬ ಇಂಗ್ಲೀಷ್‌ನವನನ್ನು ಪ್ರಸಾಧನ ಮತ್ತು ವೇಷಭೂಷಣಗಳಿಗಾಗಿ ನೇಮಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಬಣ್ಣದ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಮತ್ತು ರಂಗ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಪರಿಣತನನ್ನು ನಿಯಮಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಅಲ್ಲದೆ ತನ್ನ ನಟರಿಗೆ ಅಭಿನಯ ಶಿಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಅವರು ವಿಪರೀತ ಶ್ರಮಪಟ್ಟಿದ್ದರು.

ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನನ್ನು ಓದಿ ತಿಳಿದಿದ್ದ ನಗರದ ವಿದ್ಯಾವಂತ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳು ಈ ಪ್ರಯೋಗದ ಬಗ್ಗೆ ಅತಿ ಉಚ್ಚತಮವಾದ ಪ್ರಶಂಸೆ ಮಾಡಿದ್ದರು, ನಿಜ. ಹಾಗೆಯೇ ಪತ್ರಿಕೆಗಳೂ ಕೂಡ. 'ದಿ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಮನ್' ಪತ್ರಿಕೆ ತನ್ನ 1893 ಫೆಬ್ರವರಿ 8ನೇ ದಿನಾಂಕದ ಸಂಚಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಪ್ರಕಟಿಸಿತು: " ಒಟ್ಟಾರೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ನಾಟಕ ಬಹಳ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿತು. ಆದರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ, ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ರಂಗವನ್ನು ಅದರಂತೆಯೇ ಪುನರ್‌ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದು." ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷ್ 'ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್' ಆಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದರು. ಅವರಿಗೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಟರ ಗುಂಪೇ ಸಹಾಯ ನೀಡಿತು. ಅದರಲ್ಲಿ ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಆ ಸಮಯದ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಖ್ಯಾತ ನಟ ಅರ್ಧೇಂದು ಮುಸ್ತಾಫಿಯವರೂ ಇದ್ದರು. ಇಷ್ಟಾದರೂ ನಾಟಕ ಸಾಮಾನ್ಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಹಿಡಿಸಲಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಕೇವಲ ಹತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ನಂತರ ಅದನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಬೇಕಾಯಿತು. ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷರು ಬಹಳ ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪ ಪಡುತ್ತಾ ಹೇಳಿದ ಮಾತೆಂದರೆ, "ಅದರಲ್ಲಿ ಹಾಡಿರಲಿಲ್ಲ, ಕುಣಿತ ಇರಲಿಲ್ಲ, ಹೇಗೆ ತಾನೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರು ನಾಟಕವನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲರು". ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷರು ಈ ತಪ್ಪನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸಲೋಸುಗ, ತಮ್ಮ ಮುಂದಿನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವಾಗ ಎಚ್ಚರಿಕೆ ವಹಿಸಿದರು.

ಇತರ ರಂಗಮಂದಿರಗಳಿಗಾದಂತೆ, 'ಮಿನರ್ವ' ರಂಗ ಮಂದಿರದ ಮಾಲೀಕ ವರ್ಗದ ಬದಲಾವಣೆಯಾಯಿತು. ನಟರುಗಳು ಬಂದರು, ಹೋದರು. ಅಲ್ಲಿಯೂ ಗುಂಪುಗಾರಿಕೆ ಇತ್ತು, ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿದ್ದವು, ಒಳಜಗಳಗಳಿದ್ದವು. ಇಷ್ಟೆಲ್ಲಾ ತೊಂದರೆ ಇದ್ದರೂ 'ಮಿನರ್ವ' ತನ್ನದೇ ಆದ ಪರಂಪರೆ ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿ ಸಫಲತೆ ಪಡೆಯಿತು. ಇತರರಂತೆ ವ್ಯಕ್ತಿಗತ ಹಿರಿತನದಿಂದ ತನ್ನ ಹಿರಿಮೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡಿತು. ಅನೇಕ ಹೆಸರಾಂತ ನಟರು, ನಟಿಯರು, ನಾಟಕಕಾರರು ಮತ್ತು ನಾಟಕ ಪೋಷಕರು, ರಂಗ ಭೂಮಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಉತ್ಸಾಹ ಮತ್ತು ಭಕ್ತಿಭಾವದಿಂದ ಸೇವೆ ಸಲ್ಲಿಸಿದರು. ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷ್ ಅವರಲ್ಲಿ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಅಗ್ರಗಣ್ಯರು. ಅರ್ಧೇಂದು ಮುಸ್ತಾಫಿ, ಅಮರೇಂದ್ರ ದತ್ತ, ಅಮಿತ್‌ಲಾಲ್ ಮಿತ್ರ ಮತ್ತು ಬಿನೋದಿನಿ ದಾಸಿ ಮೊದಲಾದವರ ಸೇವೆ, ದುಡಿಮೆಗಳೂ ಕಡಿಮೆಯಲ್ಲ. ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಅವರೂ ಅತಿಹೆಚ್ಚಿನ ಕಾಣಿಕೆ ಸಲ್ಲಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಸೇವೆಯ ಬಗ್ಗೆ ತಿಳಿಯ ಹೇಳುವ ಮುನ್ನ ಸ್ಟಾರ್ ಮತ್ತು ಮಿನರ್ವ ರಂಗಮಂದಿರಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಉಳಿದವುಗಳ ಸಾಧನೆ ಎಂತಹುದು ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸೋಣ.

1883ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ 'ಸ್ಟಾರ್' ಅದರ ಮೊದಲ ಬೀಡನ್ ರಸ್ತೆಯ ಸ್ವಸ್ಥಾನದಿಂದ ಉಚ್ಚಾಟನೆಗೊಂಡಿತು. ಶ್ರೀಮಂತ ಗೋಪಾಲ್ ಸೀಲ್ ಈ ರಂಗಮಂದಿರವನ್ನು 1887ರಲ್ಲಿ ಕೊಂಡು ಮೊದಲಿನ ಸ್ಟಾರ್ ರಂಗಮಂದಿರವನ್ನು ಹೊರದೂಡಿದನು. ಅರ್ಥಾತ್ ರಂಗಮಂದಿರದ ಹಳೆಯ ಹೆಸರನ್ನು ಅಳಿಸಿ ಹಿಂದಿನ 'ನ್ಯಾಷನಲ್' ಮಂಡಳಿಯ ಹಲವಾರು ನಟರನ್ನು ಕೂಡಿಸಿಕೊಂಡು, 1887ರ ಅಕ್ಟೋಬರ್‌ನಲ್ಲಿ 'ದಿ ಎಮರಾಲ್ಡ್' ಎಂಬ ಹೊಸ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಹಳೆಯ ರಂಗಮಂದಿರವನ್ನೇ ಮತ್ತೆ ಪ್ರಾರಂಭ ಮಾಡಿದನು. ಮಂಡಳಿಯ ಮೊದಲ ನಾಟಕವಾಗಿ ಪಾಂಡವರ ವನವಾಸ ಪ್ರಸಂಗದ ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲಾಯಿತು. ಮುಂದೆ ಹೆಸರಾಂತ ಅರ್ಧೇಂದು ಮುಸ್ತಾಫಿಯವರನ್ನು ಸಹ ಮಂಡಳಿಗೆ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡನು. ಬಹಳ ವೆಚ್ಚದಿಂದ ಆ ರಂಗಮಂದಿರವನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸಿದನು. ಆಗ ವಿದ್ಯುದ್ದೀಪಗಳ ಬಳಕೆ ಇನ್ನೂ ಬಂದಿರಲಿಲ್ಲ. ಅದರಿಂದ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಗ್ಯಾಸ್ ದೀಪದ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವು. ಗೋಪಾಲ್ ಸೀಲ್ ಒಂದು ವಿದ್ಯುಜ್ಜನಕವನ್ನು ಮೊದಲಿಗೆ ಸ್ಥಾಪಿಸಿದಾಗ ಅದರ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ನೋಡಿದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ದಿಗ್ಭ್ರಾಂತರಾದರು. ಆ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಹೊಳೆಹೊಳೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಉಡುಪುಗಳನ್ನು ಕಂಡು ಆನಂದಿತರಾದರು. ತನ್ನ ಕುಯುಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಬೆದರಿಕೆಗಳಿಂದ ಆತ ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷರ ಸಹಕಾರವನ್ನು ಪಡೆದನು. ಆದರೆ ಅದರೊಂದಿಗೆ ಅರ್ಧೇಂದು ಮುಸ್ತಾಫಿಯವರನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡನು. 'ದಿ ಎಮರಾಲ್ಡ್' ಕೆಲವು ಕಾಲ ಸಮೃದ್ಧವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಆದರೆ ಕೆಲ ಕಾಲದ ನಂತರ ಆಡಳಿತದಲ್ಲಿ

ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ಭೇದಗಳನ್ನು ಮಾಡಿ, ಗೋಪಾಲ್ ಸೀಲ್ ರಂಗಮಂದಿರವನ್ನು ಬೇರೆಯವರಿಗೆ ಗುತ್ತಿಗೆಗೆ ಕೊಟ್ಟುಬಿಟ್ಟನು. ತಕ್ಷಣವೇ ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷ್ ಈ ಮಂಡಳಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು 'ಸ್ಟಾರ್' ಸೇರಿಕೊಂಡರು. 1897 ಏಪ್ರಿಲ್‌ನಲ್ಲಿ 'ಎಮರಾಲ್ಡ್' ಮುಚ್ಚಿ ಹೋಯಿತು.

ಖಾಲಿ ಬಿದ್ದ ಈ ರಂಗಮಂದಿರವನ್ನು ವಹಿಸಿಕೊಂಡ ಹೊಸ ಮಂಡಳಿಯು ನಿಜಕ್ಕೂ 'ಹೊಸ' ಮಂಡಳಿಯೇ ಆಗಿತ್ತು. ಅದನ್ನು ರೂಪಿಸಿದವರು ಅಮರೇಂದ್ರ ದತ್ತರು. ಶ್ರೀಮಂತ ಮನೆತನವಾಗಲೀ, ಅವರ ವಿದ್ವತ್ತಾಗಲೀ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲಿನ ಅವರ ಉತ್ಸಾಹವನ್ನು ತಡೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಬೇರೆ ರಂಗಮಂದಿರಗಳಿಂದ ನಟನಟಿಯರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿ, ಆ ಮಂಡಳಿಗಳನ್ನು ಮುರಿಯಲು ಇವರು ಯಾವ ಕೆಲಸ ಮಾಡಲೂ ಹಿಂಜರಿಯುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ತಮ್ಮ ರಂಗಮಂದಿರದ ಮೇಲಿನ ಅವರ ಅಚಲ ನಿಷ್ಠೆ ಹಾಗಿತ್ತು.

ಅಮರೇಂದ್ರರ 'ಕ್ಲಾಸಿಕ್ ಥಿಯೇಟರ್', 1897 ಏಪ್ರಿಲ್‌ನಲ್ಲಿ ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷರ ನಾಟಕದೊಂದಿಗೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ನಂತರ ಜೂನ್‌ನಲ್ಲಿ ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್ ನಾಟಕದ ರೂಪಾಂತರವಾದ 'ಹರಿರಾಜ್' ನಾಟಕದ ಪ್ರದರ್ಶನವಾಯಿತು. ಇದನ್ನು ಸಾರ್ವಜನಿಕರು ಬಹಳವಾಗಿ ಮೆಚ್ಚಿಕೊಂಡರು. ನಂತರ ಠಾಗೂರರ 'ರಾಜಾ ಓ ರಾಣಿ' ನಾಟಕವನ್ನು ಅಮರೇಂದ್ರ ದತ್ತರು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನು ಉತ್ತಮಪಡಿಸುವ ಯಾವುದೇ ಅಭಿಲಾಷೆ ಆತನಲ್ಲಿತ್ತು ಎಂದು ತಿಳಿಯಬಾರದು. ಅಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ರಂಗತಂತ್ರವನ್ನೂ, ಸುಶ್ರಾವ್ಯ ಕಂಠಶ್ರೀಯನ್ನೂ, ಸಹಜ ನಟನಾ ಚಾತುರ್ಯವನ್ನೂ, ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಮರಸ್ಯವನ್ನು ಒಟ್ಟುಗೂಡಿಸುವ ಚಾಕಚಕ್ಯತೆಯನ್ನು ಅವರು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಅವರು ಅದನ್ನು ನಾಟಕ ಮೆಚ್ಚುಗೆ ಪಡೆಯಲಿಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವಾಗುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬಲುಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದ ಸಂದರ್ಭೋಚಿತವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಇದ್ದರೂ ಅವರಿಗೆ ವ್ಯವಹಾರ ಕೌಶಲ್ಯ ಹಾಗೂ ಸೌಹಾರ್ದಭಾವ ಇರದಿದ್ದುದರಿಂದ, 'ಕ್ಲಾಸಿಕ್' ಇದ್ದರೂ ಒಳಗಿನ ಜನ ಬಿಟ್ಟುಹೋದರು. ಅಮರೇಂದ್ರ ದತ್ತರ ಆಡಂಬರ ಮತ್ತು ಅಸಮರ್ಥ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ವ್ಯವಹಾರಗಳ ಕಾರಣ ಈ ಮಂಡಳಿ 1906ರಲ್ಲಿ ಮುಚ್ಚುವ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಬಂದಿತು.

ಆನಂತರ, ಒಬ್ಬ ಶ್ರೀಮಂತ ಜಮೀನ್ದಾರ, ಸಂತ ಕುಮಾರ್ ರೇ ಎಂಬಾತ ಈ ರಂಗಮಂದಿರವನ್ನು ರೂ. 1,08,000/– ಕ್ಕೆ ಕೊಂಡುಕೊಂಡನು. ಮೇಲ್ವಿಚಾರಕನನ್ನು, ನಟನಟಿಯರನ್ನು, ಸಂಗೀತಗಾರರನ್ನು ಮತ್ತು ರಂಗಸಹಾಯಕರನ್ನು ನೇಮಿಸಿಕೊಂಡನು. ನಾಟಕಕಾರರ ಜೊತೆ ಒಪ್ಪಂದ ಮಾಡಿಕೊಂಡನು. ರಂಗಮಂದಿರದ ಕಟ್ಟಡವನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸಿ, ಸಜ್ಜುಗೊಳಿಸಿ ಅದನ್ನು 'ಕೋಹಿನೂರ್' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಕರೆದನು. 1907ರ

ಆಗಸ್ಟ್‌ನಲ್ಲಿ ಕಿಶೋರೊದೆ ಪ್ರಸಾದ್ ವಿದ್ಯಾಬಿನೋದೆಯವರ 'ಚಾಂದ್ ಬೀಬಿ' ನಾಟಕದ ಮೂಲಕ 'ಕೋಹಿನೂರ್' ರಂಗಮಂದಿರ ಉದ್ಘಾಟನೆಯಾಯಿತು. ಈ ಅಸಾಮಾನ್ಯ ನಾಟಕಕಾರನನ್ನು ಒಂದು ಒಪ್ಪಂದಕ್ಕೆ ಒಳಗೊಳಿಸಿದುದೇ 'ಕೋಹಿನೂರ್'ನ ಹಿರಿಮೆಯಾಯಿತು. ಸ್ವಲ್ಪ ಸಮಯದಲ್ಲೇ, ಈ ಸಮಯಕ್ಕೆ ಮುದುಕರಾಗಿದ್ದರೂ, ಅಂದಿನ ಪ್ರಮುಖ ನಟನಟಿಯರಾದ ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷ್, ಅರ್ಧೇಂದು ಮುಸ್ತಾಫಿ, ಚುನಿಲಾಲ್ ದೇಬ್, ತಿನ್ ಚಾಪ್ರಿದಾಸಿ ಮತ್ತು ತಾರಾಸುಂದರಿ ಕೋಹಿನೂರ್ ಮಂಡಳಿಗೆ ಸೇರಿಕೊಂಡರು, ನಂತರ ಬಿಟ್ಟರು, ಮತ್ತೆ ಸೇರಿಕೊಂಡರು. ನಿರೀಕ್ಷಿಸಿದ್ದಂತೆ ಮತ್ತೆ ದಾವಾ ಹಾಕಲಾಯಿತು. 'ಕೋಹಿನೂರ್'ನ್ನು ರೂ 1,11,000/– ಗಳಿಗೆ ಮಾರಾಟ ಮಾಡಲಾಯಿತು. ಮನ್‌ಮೋಹನ್ ಪಾಂಡೆ ಎಂಬ ಒಬ್ಬ ಶ್ರೀಮಂತ ಕಂಟ್ರಾಕ್ಟರ್, 1912ರಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಕೊಂಡುಕೊಂಡನು.

ಇನ್ನುಳಿದ ರಂಗಮಂದಿರಗಳಲ್ಲಿ, ಬೆಂಗಾಲ್ ಥಿಯೇಟರ್, ಅಥವಾ ಅನಂತರ ಅದು ಹೆಸರು ಬದಲಿಸಿಕೊಂಡಂತೆ, ರಾಯಲ್ ಬೆಂಗಾಲ್ ಥಿಯೇಟರ್ ಸ್ವಲ್ಪ ದೀರ್ಘವಾದ ಬದುಕನ್ನು ಅಂದರೆ 1901ರವರೆಗೆ ಬಾಳಿತು. ಅದರ ಮಹತ್ತರ ವಿಶೇಷಣವೇನೆಂದರೆ ಕಾಲದೊಂದಿಗೆ ಬದಲಾಗದೇ ಹಾಗೆಯೇ ಉಳಿಯಬೇಕೆಂಬ ಛಲ. ಕಾಲ ಕಳೆದಂತೆ ಮೌಲ್ಯ ಬದಲಾವಣೆಯ ಬಗೆಗೆ ಈ ತಿರಸ್ಕಾರವೂ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಒಳ್ಳೆಯದೇ ಆಗಿತ್ತು. ಮಾಲೀಕರಿಗೆ ಅವರ ಒಳ್ಳೆಯ ನಡೆನುಡಿಗಳಿಗಾಗಿ ಒಳ್ಳೆಯ ಹೆಸರು ಬಂದಿತ್ತು. ಕ್ಷುಲ್ಲಕ ಕಾರಣಗಳಿಗಾಗಿ ಜಗಳವಾಡುವುದನ್ನು, ಒಳಸಂಚುಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಹೇಳಿಕೊಟ್ಟು ಬೇರ್ಪಡಿಸುವುದನ್ನೂ ಮತ್ತು ನಟನಟಿಯರನ್ನು ಸೆಳೆದೊಯ್ಯುವ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ರೋಗದ ಹೀನ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಮೊದಲೇ ಅವರು ದೂರವಿರಿಸಿದ್ದರು. ಕೆಲವೊಂದು ಸಮಯ ಬಿಟ್ಟರೆ, ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಸಂಬಳದ ಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಯಾವ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕಳಾವಿದನ ಹೆಸರೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಕೆಲವು ವರ್ಗದವರ ನಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ರಂಗಮಂದಿರ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಆದರೆ ಅದೇ ರೀತಿ ಹಳೆಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನೇ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಡುತ್ತಾ ಬದುಕುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಅದರಿಂದಾಗಿ 1901ರಲ್ಲಿ ಈ ರಂಗಮಂದಿರ ಮುಚ್ಚಿಹೋಯಿತು. ನಂತರ ಗುರು ಪ್ರಸಾದ್ ಮೈತ್ರ ಎಂಬುವರು ಇದನ್ನು ಕೊಂಡುಕೊಂಡರು. ಅವರ ಹೊಸ 'ಅರೋರಾ ಥಿಯೇಟರ್' ಕೇವಲ ಒಂದೂವರೆ ವರುಷದವರೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಬದುಕಿತು. ಇದರ ನಂತರ ಬಂದ 'ಯುನೀಕ್ ಥಿಯೇಟರ್' ಇದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಕಡಿಮೆ ಸಮಯ ಬಾಳಿತು. ಆಮೇಲಿನ ಗುತ್ತಿಗೆದಾರ ಹೊಸಹೆಸರನ್ನು ಹುಡುಕಲಾಗದೆ 'ನ್ಯಾಷನಲ್ ಥಿಯೇಟರ್' ಎಂದೇ ಕರೆದ. ಆದರೆ ಇದು 'ಕೋಹಿನೂರ್' ಮತ್ತು 'ಮಿನರ್ವ'ಗಳ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯ ಜೊತೆ ಸ್ಪರ್ಧಿಸಲಾಗಲಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ

ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಮುಕ್ತ ಬಹುಮಾನಗಳನ್ನು ಕೊಡುವುದರ ಮೂಲಕ ಮತ್ತು ತನ್ನ ಪ್ರವೇಶ ಶುಲ್ಕವನ್ನು ಇಳಿಸುವುದರ ಮೂಲಕವಾಗಿ ಮೊದಲ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿತು. ಈ ಎರಡೂ ವಿಧಾನಗಳು ಫಲಕಾರಿಯಾಗಲಿಲ್ಲ. ಆರು ವರುಷಗಳವರೆಗೆ ಹಾಗೂ ಹೀಗೂ ಕುಟುಕು ಜೀವದಿಂದ ನಡೆದು ನಂತರ 1911 ಜನವರಿಯಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣು ಮುಚ್ಚಿಕೊಂಡಿತು. ಈ ರಂಗಮಂದಿರದ ಕಥೆಗೆ ಮುಕ್ತಾಯ ಕೊಡುವುದಕ್ಕಾಗಿ, ಅಮರೇಂದ್ರ ದತ್ತ ಇದನ್ನು ಗುತ್ತಿಗೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡನು. ರಂಗಮಂದಿರದ ಮಾಲೀಕನಾದ ಅನಾಥ್ ದೇಬ್‌ರನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಕಟ್ಟಡವನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸಿದನು. ಹೊಸ ಮಂಡಳಿಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿದನು. ಇದನ್ನು 'ದಿ ಗ್ರೇಟ್ ನ್ಯಾಷನಲ್' ಎಂದು ಕರೆದುಕೊಂಡು ತಾನೇ ಅದಕ್ಕೆ ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕನಾದನು. ಅವನು ಒಳ್ಳೆಯ ಹೆಸರು ಗಳಿಸಿ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಗಳಿಸುವ ಸಂಭವ ಇತ್ತು. ಆದರೆ ಆರು ತಿಂಗಳಿನೊಳಗೇ ಈ ಮಂಡಳಿಯನ್ನು ಮುರಿಯುವ ಕಾರಣ 'ಸ್ಟಾರ್' ಮಂಡಳಿಯವರು ಸಹ ಅಮರೇಂದ್ರ ದತ್ತನನ್ನು ಆಹ್ವಾನಿಸಿ ಮಾಲೀಕತ್ವವನ್ನು ಕೊಡುವುದೆಂದು ಹೇಳಿದ ಕಾರಣ ಆತ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಸೇರಿಕೊಂಡ.

ಹೀಗೆ ಮತ್ತೆ 'ಸ್ಟಾರ್' ಗೆ ಹಿಂತಿರುಗಿದ ನಂತರ, 1888ರ ಮೇ ತಿಂಗಳಲ್ಲಿ ಈಗಿರುವ 'ಕಾರ್ನ್‌ವಾಲೀಸ್ ರಸ್ತೆ'ಯ ಹೊಸ ರಂಗಮಂದಿರ ನಿರ್ಮಾಣವಾದ ನಂತರ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ ನಡೆಸಿದಾಗ ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷರು ಅದಕ್ಕೆ ಸೂಕ್ತ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವರ ಸ್ಫೂರ್ತಿ, ಸಹಾಯ, ಯೋಜನೆ, ಹಣ, ಸೇವೆಗಳೆಲ್ಲ ಈ ರಂಗಮಂದಿರ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಲಿಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದವು. ಆತನ ಹೃದಯ 'ಸ್ಟಾರ್' ಮಂಡಳಿಯಲ್ಲಿತ್ತು. ಎಮರಾಲ್ಡ್ ಮಂಡಳಿಯೊಂದಿಗೆ ತನ್ನ ಒಪ್ಪಂದ ಮುಗಿದ ತಕ್ಷಣವೇ ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷ್ 'ಸ್ಟಾರ್' ಮಂಡಳಿಯ ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕರಾಗಿ ಸೇರಿಕೊಂಡರು. 'ಸ್ಟಾರ್' ನೊಂದಿಗೆ ಅವರ ಉತ್ಸುಕತೆಯ ಸಂಪರ್ಕ ಹತ್ತು ವರುಷಗಳವರೆಗೆ ಇತ್ತು. ಈ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಅದು ಬಹಳ ಫಲ ಕೊಟ್ಟಿತು. ಗಿರೀಶರಾದರೂ ತಮ್ಮ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಈ ಸಮಯದಲ್ಲಿಯೇ ಬರೆದಿದ್ದು. ಆತ ಹಾಕಿದ ತಳಪಾಯ ಎಂತಹುದೆಂದರೆ 1898ರಲ್ಲಿ ತಾನೇ ಬಿಟ್ಟುಹೋದರೂ 'ಸ್ಟಾರ್' ಮತ್ತೆ ಹಿಂದಿರುಗಿ ನೋಡಲಿಲ್ಲ.

ಇನ್ನೊಂದು ರಂಗಮಂದಿರದ ಬಗ್ಗೆ ಕೆಲವು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳಬಹುದು. ಬೀಡನ್ ರಸ್ತೆಯ ಬಡಾವಣೆ ಬಿಟ್ಟು ದೂರದಲ್ಲಿ ರಾಜ್ ಕೃಷ್ಣರೇ ಕಟ್ಟಿದ ರಂಗಮಂದಿರ ಇದು. ಒಬ್ಬ ನಟ–ನಾಟಕಕಾರ ತಾನೇ ನಿರ್ಮಿಸಿದ ರಂಗಮಂದಿರದ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ ಇದು. 1887ರಲ್ಲಿ ನಂ. 38 ಮೆಚು ಬಜಾರ್ ರಸ್ತೆಯಲ್ಲಿ, ಹೆಚ್ಚಿನ ತ್ಯಾಗವನ್ನು ಮಾಡಿ ತನ್ನ 'ಬಿನ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯನ್ನು ಆತ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದನು. ಅಷ್ಟು ಹೊತ್ತಿಗಾಗಲೇ ಸ್ತ್ರೀಯರನ್ನು ಹೆಣ್ಣು ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪರಿಪಾಠವಿತ್ತು.

ರಾಜ್‌ಕೃಷ್ಣರೇ ಈ ಬಗ್ಗೆ ನಿಷ್ಠುರ ನಿಲುವು ತಳೆದು ಗಂಡಸರೇ ಹೆಣ್ಣು ಪಾತ್ರ ಮಾಡಬೇಕೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಆತನ ಈ ನೈತಿಕ ನೈರ್ಮಲ್ಯವನ್ನೂ, ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ಹೊಗಳಿದರೂ ನಾಟಕ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದ ಜನ ಮಾತ್ರ ಕಡಿಮೆಯಾದ್ದರಿಂದ ಅವರು ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ ಬಹಳ ಸೊರಗಿ ಕೆಲವು ತಿಂಗಳಿನಲ್ಲಿಯೇ ರಂಗಮಂದಿರವನ್ನು ಮುಚ್ಚಿದರು. ಕೆಲಕಾಲದ ನಂತರ ತಾವು ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದ ರಂಗಮಂದಿರದ ಆಡಳಿತವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಲು ಮತ್ತೆ ಖಿನ್ನರಾಗಿ, ಆದರೆ ಹೆಚ್ಚು ಬುದ್ಧಿವಂತರಾಗಿ ಬಂದರು. ಈ ಬಾರಿ ಮರೆಯದೆ ನಟಿಯರನ್ನು ನೇಮಿಸಿಕೊಂಡರು. ಪ್ರವೇಶ ಶುಲ್ಕವನ್ನು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಿದರು. ಸರಳ ಮನಸ್ಸಿನ ಈತ, ನಾಟಕಕಾರ, ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಅತಿಯಾಗಿ ಪ್ರೀತಿಸಿದ ಮನುಷ್ಯ ಏನೆಲ್ಲಾ ಮಾಡಿದರೂ ನಡೆಯದೆ, 'ಬಿನ'ದ ಮಾಲೀಕತ್ವವನ್ನು 1891ರಲ್ಲಿ ಬಿಡಲೇಬೇಕಾಯಿತು. ಇದರ ನಂತರ ಮಾಲೀಕತ್ವ ಬದಲಾದವು. ಅದೇ ರಂಗಮಂದಿರಕ್ಕೆ 'ದಿ ಇಂಡಿಯನ್', 'ದಿ ಗೈಟೀ', 'ದಿ ವಿಕ್ಟೋರಿಯಾ', 'ಅಪೇರಾ' ಮುಂತಾದ ಹೊಸ ಹೊಸ ಹೆಸರುಗಳು ಬಂದವು. ಆನಂತರ ಹೊಸ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಕಲ್ಕತ್ತಕ್ಕೆ ಆ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಬಂದ 'ಚಲನಚಿತ್ರ' ಮಂದಿರವಾಗಿ ಇದು ಮಾರ್ಪಟ್ಟಿತು.

ಐದನೆಯ ಪರಿಚ್ಛೇದ

ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ನಾಟಕಕಾರರು

ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಮತ್ತು ಸುಭದ್ರ ವ್ಯಾಪಾರೀ ತಳಹದಿಯ ತರ್ಕವಾದ ಸಾರ್ವಜನಿಕರನ್ನು ತೃಪ್ತಿಪಡಿಸುವುದು ಗಣನೀಯ ವಿಷಯವಾಯಿತು. ಇದರ ಬಗ್ಗೆ ಅತಿಯಾಗಿ ಹಳಿಯುವಂತಹುದೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಕಲೆಯಾಗಲಿ, ರಂಜನೆಯಾಗಲಿ, ತನ್ನೆಡೆಗೆ ಜನರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿ, ತಾನು ಕೊಡಲಿರುವ ವಸ್ತುವಿನ ಬೆಲೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಅವರನ್ನು ತೃಪ್ತಿಗೊಳಿಸುವ ಒಂದು ಸ್ಥಿತಿ ಅದು. ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಈ ಹಂತದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬಂದ ಕೊರತೆಯೇನೆಂದರೆ, ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದ ಉತ್ತೇಜನಕ್ಕೆ ಮನಸೋತು ಅದನ್ನೇ ತನ್ನ ಘನತೆಯ ಮಾನದಂಡ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ನಾಟಕಕಾರರೂ ಅದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಅವರು ಧಾರ್ಮಿಕ ಅಥವಾ ಪೌರಾಣಿಕ ವಿಷಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ನಾಟಕ ಬರೆದರು. ಇಲ್ಲವೆ, ನಗರದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದವರ, ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದವರ, ಶ್ರೀಮಂತ ಬಾಬುಗಳ ಅನಾಚಾರದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಹಂಗಿಸುವ ವಸ್ತುವೈವಿಧ್ಯವುಳ್ಳ ವಿಡಂಬನೆಗಳನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ಎರಡೂ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹಳ್ಳಿ ಜನರ ಪಕ್ಷಪಾತ ಬುದ್ಧಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸಲಾಯಿತು. ಗ್ರಾಮಸ್ಥರಾಗಿಯೇ ಉಳಿದಿದ್ದ ಈ ಜನ ಹಳ್ಳಿಯನ್ನು ನಗರಕ್ಕೆ ಕೊಂಡೊಯ್ದು ವ್ಯಾಪಾರ ಜೀವನ ನಡೆಸಿ ಆಂಗ್ಲ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕಲಿತು, ಆಸ್ತಿಪಾಸ್ತಿಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದರು.

ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಚನೆಗೊಂಡ ಇನ್ನೆರಡು ರೀತಿಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಗೀತ ನಾಟಕಗಳು, ಮತ್ತೊಂದು ಉದ್ದೇಶಿತ ನಾಟಕಗಳು. ಈ ಉದ್ದೇಶಿತ ನಾಟಕಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ವಿಷಯವನ್ನು ಹೊರಗೆಡಹುತ್ತಿದ್ದವು. ಇಲ್ಲವೇ, ಆ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಜನರನ್ನು ಕ್ಷೋಭೆ ಉಂಟುಮಾಡಿದ ವಿಷಯವನ್ನೇ ಕಥಾ ವಸ್ತುವಾಗಿ ಹೊಂದಿತು. ಈ ಉದ್ದೇಶಿತ ನಾಟಕಗಳು ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ದಶಕದಲ್ಲಿ,

ತಾವು 'ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ' ಮತ್ತು 'ಸ್ವದೇಶೀಯ' ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವ ಕಥಾ ವಸ್ತುವನ್ನು ಪಡೆದ ನಂತರ ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿಯೂ ಒಪ್ಪುವಂತಿದ್ದುವು. ಕೆಲವು ಸಮಯದವರೆಗೆ ಈ ನಾಟಕಗಳು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಬೆಳಗಿಸುವಂಥ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಕಥೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ನಾಟಕವಾದರೂ ನಾಟಕಕಾರರು, ಟಿಕೆಟ್ ಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಅಂದಿನ ಖ್ಯಾತ ನಟನಟಿಯರ ಅಭಿನಯ ಮತ್ತು ಗಾಯನ ಪ್ರತಿಭೆಗನುಗುಣವಾಗಿ, ಮಂಡಳಿಯ ರೀತಿ ನೀತಿಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತಿದ್ದರು.

ಈ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳು ಬಂಗಾಳಿ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಶಾಶ್ವತವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಅನೇಕ ಕಾರಣಗಳಿದ್ದುವು – ರಂಗಭೂಮಿ ಕಡೆಗಿದ್ದ ದಾಸ್ಯ ಭಾವನೆ ಇತರ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಅದರಲ್ಲಿಯೇ ಆನಂದಪಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವ ಮನೋವೃತ್ತಿ, ಗುಣಮಟ್ಟವನ್ನು ಅರಿತುಕೊಂಡು ಸುಧಾರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ 'ಪ್ರವೃತ್ತಿ' ಇಲ್ಲದಿರುವುದು, ಮುಂತಾದವು. ಠಾಗೂರರ ನಾಟಕಗಳು, ಜ್ಯೋತೀಂದ್ರ ನಾಥ್ ಅವರ ಕೆಲವು ಉತ್ತಮ ನಾಟಕಗಳು ಮತ್ತು ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಉಳಿದವು ಸತ್ವಪೂರ್ಣ ನಾಟಕಗಳಾಗಲಿಲ್ಲ. ಕಾದಂಬರಿಗಳಂತಲ್ಲದೆ ಬಂಗಾಳಿ ನಾಟಕಗಳು ಜನಜೀವನ ಮತ್ತು ಸಮಾಜದ ನಿತ್ಯಸತ್ಯದಿಂದ ದೂರವಾಗಿಯೇ ಉಳಿದವು. ಅವು ಧಾರ್ಮಿಕ ಭಾವೋತ್ಕಟತೆಯ ಸ್ತರಗಳತ್ತ, ಐತಿಹಾಸಿಕ ಪ್ರಣಯ ಕಥೆಯತ್ತ, ತತ್‌ಕ್ಷಣಿಕ ಭಾವನಾಪರವಶತೆಯತ್ತ, ವಿಡಂಬನಾತ್ಮಕ ಪ್ರಹಸನಗಳತ್ತ, ಕೋಡಂಗಿ ಹಾಸ್ಯ ಮತ್ತು ಅಶ್ಲೀಲದತ್ತ ಗಮನ ಹರಿಸಿದವು. ಮೊದಲಿಗೆ ಹೇಳಿದಂತೆ 'ಉದ್ದೇಶಿತ' ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿನ ರಂಗಗೀತೆಗಳು ಬಹಳ ಆಧುನಿಕ ವಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ಇಂತಹುಗಳಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ವಿಡಂಬನೆಗಳ ಸಮೂಹದಲ್ಲಿ 'ವಿದ್ಯಾವಂತ' ಮಹಿಳೆಯರೇ ಅದರ ವಿಡಂಬನೆಗೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತಿದ್ದರು. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಕೆದಕುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ, ಸತ್ವಪೂರ್ಣ, ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ.

ಮಹಾಕವಿ ರವೀಂದ್ರನಾಥ್ ಠಾಗೂರರ ಹಿರಿಯ ಅಣ್ಣ ಜ್ಯೋತೀಂದ್ರ ನಾಥ್ ಠಾಗೂರರು ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿದ್ದ ದೀನಬಂಧು ಮಿತ್ರ ಮತ್ತು ಗಿರೀಶ್ ಘೋಶರ ಮಧ್ಯೆ ನಿಲ್ಲುವಂತಹವರು. ಅವರ ಕಾಲದ ಬಂಗಾಳಿ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಅವರು ಗಣನೀಯವಾದ ಸೇವೆ ಸಲ್ಲಿಸಿದವರು. ಅವರಿಗಿದ್ದ ಅನುಕೂಲಗಳೆಂದರೆ, ಕೇಳಿದ ತಕ್ಷಣ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ನಾಟಕ ಬರೆಯಬೇಕೆನ್ನುವ ಆವಶ್ಯಕತೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಠಾಗೂರ್ ಮನೆತನದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ನೆಲೆಗಟ್ಟು ಅವರಿಗೆ ಯಾವಾಗಲೂ ಸಹಕಾರಿಯಾಗಿತ್ತು. ಅವರು ರಚಿಸಿದ ಮೂವತ್ತಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಖ್ಯೆಯ ನಾಟಕಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತ ಮತ್ತು ಫ್ರೆಂಚ್ ಭಾಷೆಯಿಂದ ಅನುವಾದ

ಅಥವಾ ರೂಪಾಂತರ ಹೊಂದಿದವು. ಫ್ರೆಂಚ್ ನಾಟಕಕಾರ ಮೋಲಿಯರ್ ಅವರಿಗೆ ಬಹಳ ಅಚ್ಚುಮೆಚ್ಚು. ಅತನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಇವರು ಮೂಲದಿಂದ ಸರಳವಾಗಿ ರೂಪಾಂತರ ಅಥವಾ ಅನುವಾದ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಮೋಲಿಯರ್‌ನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಂದಿನ ಫ್ರೆಂಚ್ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿದ್ದ ಲಂಚಗುಳಿತನ ಮತ್ತು ಕಪಟತನಗಳ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವನ್ನು 19ನೇ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿ ಬಂಗಾಳಿ ಶ್ರೀಮಂತ ಬಾಬೂ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಕಂಡರು. ಆದರೆ ಒಂದೇ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿದ್ದು ಕೇವಲ ಮೇಲುನೋಟದ್ದಾಗಿತ್ತು. ಆದಕಾರಣ ಈ ವಿಷಯದ ಮೇಲಿನ ನಾಟಕಗಳು ಸತ್ವಹೀನವಾಗಿದ್ದವು. ಸುಳ್ಳನೊಬ್ಬ ಶ್ರೀಮಂತ ಹೆಂಗಸನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗಲು ನಡೆಸಿದ ಕಪಟತನದ ಮೇಲೆ ಬರೆದ 'ಅರೀಕ್ ಬಾಬು', ಇಂತಹುದೇ ಒಂದು ಪ್ರಹಸನ. ಜ್ಯೋತೀಂದ್ರ ನಾಥರು ಅನೇಕ ನವುರಾದ ಪ್ರಣಯ ಪೂರ್ಣ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ 'ಪುರು – ವಿಕ್ರಂ', ಚಕ್ರವರ್ತಿ ಅಲೆಗ್ಸಾಂಡರ್ ಮತ್ತು ಅವನನ್ನು ಎದುರಿಸಿದ ಹಿಂದೂ ರಾಜ ಪುರೂರವನನ್ನು ಕುರಿತ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ನಾಟಕ. ಇದರಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅವರು ದೇಶೀಯ ಭಾವನೆಗೆ ಪುಷ್ಟಿಕೊಟ್ಟರು. ಹಳೆಯ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಗತಕಾಲದ ಹಿರಿಮೆಯ ತುಣುಕುಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ಭಾರತಮಾತೆಯ ಭವ್ಯ ಮೂರ್ತಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸುವಲ್ಲಿ ಭಾರತ ಮಾತೆಯ ಮಕ್ಕಳು ವೀರರು, ಒಗ್ಗಟ್ಟಿನವರು, ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಪ್ರಿಯರು ಎಂದು ಬಿಂಬಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಪಟ್ಟರು. ಜ್ಯೋತೀಂದ್ರನಾಥರು ರಚಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಜನ ಕೊಡುವ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಎಂದರೆ, ಅವರ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ, ಅವರು ಬರೆದ 'ಹಠಾತ್ ನವಾಬ್' ಮತ್ತು 'ಅರೀಕ್ ಬಾಬು' ನಂತಹ ವಿಡಂಬನೆಗಳಿಗೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದರೆ ಇವು ಏನನ್ನು ಹೇಳದಿದ್ದರೂ ಸಾಕಷ್ಟು ರಂಜನೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ.

ಜ್ಯೋತೀಂದ್ರನಾಥ್ ಠಾಗೂರರ ನಾಟಕಗಳು ಬಂಗಾಳಿ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಗಣನೀಯ ಪ್ರಮಾಣದ ಕೊಡುಗೆಯಾಗಿದ್ದರೂ, ರಂಗಮಂದಿರದ ಒಡೆಯರು ಮತ್ತು ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕರು, ರಂಗ ಪ್ರತಿಭೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅವುಗಳು ಸಾಕಷ್ಟು ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿಲ್ಲವೆಂದು ತಿಳಿದುಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಸಹ ಆಗ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿತ್ತು. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಬಂಕಿಂಚಂದ್ರ ಚಟರ್ಜಿಯವರ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ನಾಟಕರೂಪಗೊಳಿಸುವುದು ಲಾಭದಾಯಕವೂ ಆಗಿತ್ತು. 1874 ಮತ್ತು 1878ರೊಳಗೆ 'ಬೆಂಗಾಲ್ ಥಿಯೇಟರ್' ಎಂಬ ವೃತ್ತಿ ಮಂಡಳಿ 'ದುರ್ಗೇಶನಂದಿನಿ' 'ಕಪಾಲ ಕುಂಡಲ' 'ಮೃಣಾಲಿನಿ' ಮತ್ತು 'ಚಂದ್ರಶೇಖರ' ಎಂಬ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ನಾಟಕ ರೂಪಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿತು. ನ್ಯಾಷನಲ್ ಥಿಯೇಟರ್ ಸಂಸ್ಥೆ, 'ವಿಷವೃಕ್ಷ', ಮೃಣಾಲಿನಿ' ಮತ್ತು ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷರು ನಾಟಕವಾಗಿ ಅಳವಡಿಸಿದ 'ದುರ್ಗೇಶನಂದಿನಿ' ಕೃತಿಗಳ

ನಾಟಕರೂಪಗಳು ಪ್ರದರ್ಶಿತಗೊಂಡವು.- ಮಧುಸೂದನ ದತ್ತರ 'ಮೇಘನಾದ ಬದ್ಧ ಕಾವ್ಯ', ನವೀನ್ ಚಂದ್ರ ಸೇನರ 'ಪಲಾಸಿರ್ ಯುದ್ಧ' ಮತ್ತು ಹೇಮ ಚಂದ್ರ ಬ್ಯಾನರ್ಜಿಯವರ 'ಬ್ರಿತ್ರಾ ಸನ್‌ಹಾರ್' ನಂತಹ ಖಂಡಕಾವ್ಯಗಳೂ ನಾಟಕ ರೂಪಗಳಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆಗೊಂಡವು.

ಆದರೂ ಸಹ ಈ ನಾಟಕ ನಿರೂಪಣೆಗಳಾಗಲೀ ಅನುವಾದಿತ ಅಥವಾ ರೂಪಾಂತರ ನಾಟಕಗಳಾಗಲೀ, ಅಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬಂದ ಕೆಲವೇ ಸತ್ವಶಾಲೀ ಮೂಲ ನಾಟಕಗಳಾಗಲೀ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ರಂಜನೆ ಮತ್ತು ಉಲ್ಲಾಸಗಳ ದಾಹವನ್ನು ಪೂರೈಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ದೀನಬಂಧು ಮಿತ್ರ ಹಾಗೂ ಮಧುಸೂದನ ದತ್ತರ ಹಳೆಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೋಡಿ, ಮನ್ ಮೋಹನ್ ಬಸು ಅಥವಾ ರಾಜ್‌ಕೃಷ್ಣ ರೇ ರವರ ಗೀತನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೋಡಿ, ಹತ್ತಾರು ಜನ ಬರೆದ ಪ್ರಹಸನಗಳನ್ನು ನೋಡಿ, ನಾಟಕ ರೂಪಗಳಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆಗೊಂಡ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನು ನೋಡಿ, ಬೇಸತ್ತಿದ್ದರು. 'ಯುವ ಬಂಗಾಳಿಗಳ' ವಿನಾಶಕಾರಕ ಮತ್ತು ಬ್ರಾಹ್ಮೋ ಸುಧಾರಕರ ಮುಕ್ತ ಅಭಿವೃದ್ಧಿ ಕಾರ್ಯಗಳ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಆರಂಭವಾಗಿತ್ತು. ಸನಾತನ ಹಿಂದೂ ಧರ್ಮಗಳು, ಈ ಸುಧಾರಕರನ್ನು ಪ್ರತಿರೋಧಿಸಿ ಶ್ರೀ ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಪರಮ ಹಂಸ, ಸ್ವಾಮಿ ವಿವೇಕಾನಂದ ಮತ್ತು ಬಂಕಿಂಚಂದ್ರ ಚಟರ್ಜಿಯವರ ಹೊಸತನದ ಪರಿಭಾಷೆಗೆ ಕಿವಿಗೊಟ್ಟಿದ್ದರು. ಜನಪ್ರಿಯ ಮತ್ತು ಅನಕ್ಷರಸ್ಥರ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಈ ಸಾಹಿತ್ಯ ಎರಡು ರೀತಿ ಹರಡಿಕೊಂಡಿತು. ಒಂದು ಸ್ವಚ್ಛಂದದ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಮತ್ತು ಗುರಿಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಬೆಳೆದದ್ದು, ಇನ್ನೊಂದು ಸನಾತನ ಹಿಂದೂ ಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಮತ್ತಷ್ಟು ಭಕ್ತಿಭಾವ ತುಂಬಿದ್ದು. ಈ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಹೆಚ್ಚಿದ್ದರು. ಅವರ ಒಲವಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಅವರ ಭಾವನೆಗಳ ಪ್ರತಿರೂಪವಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಯೂ ಸ್ಪಂದಿಸಿತು. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಕರ್ತರು ಗಿರೀಶ್ ಚಂದ್ರ ಘೋಷ್.

ದಾಖಲಾಗಿರುವ ಒಂದು ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ "ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇದ್ದುದರಿಂದಲೇ ನಾನು ನಾಟಕ ಬರೆಯಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದೆ'' ಎಂದು ಗಿರೀಶ್ ಘೋಶರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಬಂಕಿಂ ಚಂದ್ರ ಮತ್ತು ಮಧುಸೂದನರ ರೂಪಾಂತರಗಳೆಲ್ಲಾ ಮುಗಿದ ನಂತರ 'ರಂಗಪ್ರಯೋಗ' ಮಾಡಬಹುದಾದಂತಹ ಯಾವ ನಾಟಕಗಳೂ ಇರಲಿಲ್ಲ ಎಂದು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವರೇ ಕುಳಿತು ಬರೆಯಬೇಕಾಯಿತು. ಹೊಸ ನಾಟಕಗಳು ಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಆ ಕ್ಷಣದ ಕೂಗಾಯಿತು. ಆದರೆ ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷರು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತಿತ್ತೋ ಇಲ್ಲವೋ ಅಥವಾ ಅವರು ನಾಟಕಕಾರರಾಗಬೇಕೆಂದು ಬಯಸಿದ್ದರೋ ಇಲ್ಲವೋ, ಆದರೂ ತಾವು ನಾಟಕದ ಮುಖಾಂತರ ತಮ್ಮಲ್ಲಿನ ಭಾವನೆಯನ್ನು

ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಬೇಕೆಂಬ ಒಳಹಂಬಲವಿದ್ದುದರಿಂದ ಅವರು ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿ ಬೆಳೆದರು. ಅವರು ರಚಿಸಿದ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯನಾಟಕ ಪ್ರಹಸನಗಳು, ಗೀತ ನಾಟಕಗಳು, ವಿಡಂಬನೆಗಳು ಎಲ್ಲವೂ ಮಹತ್ ವೈವಿಧ್ಯದಿಂದ ಕೂಡಿದಂಥವು. ಅವರು 1877ರಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಮೊದಲ ನಾಟಕ 'ಅಗೋಮೋನಿ' ಕೇವಲ ಗೀತೆಗಳ ಮಾಲಿಕೆ. ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ರೂಪಾಂತರಿಸುವ, ಹಾಗೂ ಅನುವಾದಗಳನ್ನು ರಂಗನಾಟಕವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸುವ ಮುನ್ನ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಇವರು ರಚಿಸಿದರು. ಆದರೆ ಈ ವ್ಯವಸಾಯದಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ತೃಪ್ತಿ ದೊರಕಲಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಪೂರ್ಣ ಸಮಯದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯಲು ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಕಥನ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಪಟ್ಟರು.

ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ತನ್ನ ಆರಾಧ್ಯನೆಂದು ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷ್ ಒಮ್ಮೆ ನುಡಿದಿದ್ದರು. ಅವರು ಬರೆದ ಕೆಲವು ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಅವರು ಎಷ್ಟು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದರೆಂಬುದು ತಿಳಿದು ಬರುತ್ತದೆ. ಅವರ ನಾಟಕಗಳ ಹೊರಸ್ವರೂಪದ ಮೇಲೆ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ಪ್ರಭಾವ ಇದ್ದುದೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಐದು ಅಂಕಗಳ ನಾಟಕ ರೂಪ, ಒಳಸಂಚುಗಳ ಜೋಡಣೆ, ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಇರುವ ಘಟನೆಗಳು ಮತ್ತು ಅಕಾಲಿಕ ಮರಣಗಳು, ಅನಿರ್ಬಂಧಿತ ವಿಷಯಾಸಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಗಳ ಆಂತರ್ಯದ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು, ಈ ಎಲ್ಲವೂ ಬಂಗಾಳಿ ಮನಸ್ಸಿನ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿನ ಅನುಕಂಪವನ್ನು ಮಿಡಿಯುತ್ತಿದ್ದವು. ಅವರ ಆ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳು ಉಸಿರಾಡಿದ ನೆಲದ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಬೇರು ಬಿಟ್ಟಿದ್ದವರು. ಬಂಗಾಳಿಗಳ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಇರಬಹುದಾದುದನ್ನು ಅರಿತು ಸಾಧಿಸುವ ಇವರ 'ಗುರಿ' ಇವರ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಸಫಲತೆ ಪಡೆಯಿತು. ಮಧುಸೂದನ್ ದತ್ತರು ಕ್ರಿತ್ತಿ ಬಸು ಮತ್ತು ಕಾಶೀರಾಮರ ಬಂಗಾಳಿ ರಾಮಾಯಣ ಮತ್ತು ಮಹಾಭಾರತವನ್ನು ಅನುಕರಿಸಿದಂತೆ ಇವರು ಅನುಕರಿಸಲಿಲ್ಲ. ವಾಲ್ಮೀಕಿ ಮತ್ತು ವೇದವ್ಯಾಸರು ಬರೆದ ಮೂಲ ಸಂಸ್ಕೃತ ರಾಮಾಯಣ ಮಹಾಭಾರತವನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿ ಅದನ್ನೂ ಅನುಸರಿಸಿ ಸತ್ವಪೂರ್ಣ ನಾಟಕ ರಚನೆ ಮಾಡಿದರು. ಒಂದು ಬಾರಿ ಅವರ ನಾಟಕದ ಶೈಲಿ, ಕ್ರಿತ್ತಿಬಸು ಮತ್ತು ಕಾಶೀರಾಮರ ರೀತಿಯದೆಂದು ಅವರೇ ಹೇಳಿದರು. ಇದ್ದರೂ ಇರಬಹುದು. ಯಾವ ನೆಲೆಗಟ್ಟಾದರೂ ಅವರು ಕಟ್ಟಿದ ರಂಗಸಾಹಿತ್ಯ ಸೌಧ ಸ್ವಂತ ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದ ಕಟ್ಟಿದ್ದು. ಬಂಗಾಳಿ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಅಧಿಕಾರಯುಕ್ತ ಬಂಗಾಳೀ ವಾಗ್ಝರಿಯನ್ನು ತಂದು ಕೊಟ್ಟವರು ಅವರು.

ಗಿರೀಶರು ರಚಿಸಿದ ಪ್ರಹಸನಗಳನ್ನೂ, ವಿಡಂಬನೆಗಳನ್ನೂ ಒಟ್ಟುಗೂಡಿಸಿದರೆ ಅವರು ನೂರರ ಮೇಲೆಯೇ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರೊಬ್ಬ ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಜೀವಿ. ಅವರು ತಮ್ಮ ಭಾವನೆಗೆ ಪೂರ್ಣ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದುದು ತಮ್ಮ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ.

ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ, ವೈಷ್ಣವ ಮತದ ಸಂನ್ಯಾಸಿಯಾದ ಶ್ರೀ ಚೈತನ್ಯರ ಜೀವನದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ 'ಚೈತನ್ಯ ಲೀಲಾ' ಎಂಬ ನಾಟಕವನ್ನು ಅವರು ಬರೆದರು. ಬಿನೋದಿನಿ ದಾಸಿಯವರು ಆ ಭೂಮಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಖ್ಯಾತಿ ಪಡೆದರು. ಆ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವಾಗ ತಲ್ಲೀನರಾಗಿ ವಿಸ್ಮೃತಿಗೊಂಡು ಬಿದ್ದುಬಿಡುತ್ತಿದ್ದರು ಎಂದು ಘೋಶರು ಬಣ್ಣಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಂತಹ ಉದಾತ್ತ ತನ್ಮಯತೆಯನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುವಂತಹ ಭಾವ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇವರಲ್ಲಿತ್ತು. ನಂತರದಲ್ಲಿ ಅವರು 'ಬಿಲ್ವಾ ಮಂಗಲ್ ಥಾಕೂರ್' ಎಂಬ ನಾಟಕವನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ಇದನ್ನು ಜೂನ್ 1886ರಲ್ಲಿ 'ಸ್ಟಾರ್'ನಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲಾಯಿತು. ಒಬ್ಬ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಯುವಕ, ಓರ್ವ ವ್ಯಭಿಚಾರಿಣಿಯ ಜೊತೆ ಮೈಮರೆತಿರುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ದೇವರ ದಯೆಯೆಂಬಂತೆ ಆ ವ್ಯಭಿಚಾರಿಣಿಯೇ ಇವನ ಅನಾಚಾರಕ್ಕಾಗಿ ಛೀಮಾರಿಸಿದಾಗ, ಅರಿವುಗೊಂಡು ಆತ ಮತ್ತೆ ಸದಾಚಾರಿಯಾಗುವ ಈ ಕಥೆ ಪುರಾಣದ ಕಥಾಮಾಲಿಕೆಯಿಂದ ಆರಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು. 'ಬಿಲ್ವಾಮಂಗಲ್ ಥಾಕೂರ್' ನಾಟಕ ಗಿರೀಶ್ ಘೋಶರನ್ನು ಬಹಳ ಖ್ಯಾತಿವಂತರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿತು. ಆ ಕಾಲದ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಅವರು ಅಗ್ರಗಣ್ಯರೆನಿಸಿಕೊಂಡರು. ಸಮಕಾಲೀನರಾಗಿದ್ದ ಸ್ವಾಮಿ ವಿವೇಕಾನಂದರೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಅನೇಕ ಜನ ಅವರನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿನ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಶಂಸಿಸಿದರು. ಯಾವ ನಾಟಕವೇ ಆಗಲಿ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ (ಬುದ್ಧದೇವಚರಿತ, ರೂಪ್ ಸನ್ ಪಮೋನ್) ಧಾರ್ಮಿಕ ನಾಯಕ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ವಸ್ತುವಿರಲಿ, ಐತಿಹಾಸಿಕ ಅಥವಾ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಪಾತ್ರ (ಅಶೋಕ, ಸಿರಾಜ್ – ಉದ್–ದೌಲಾ, ಆನಂದ ರಹೋ) ಚಿತ್ರಣ ಕೃತಿಗಳಾಗಲೀ ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತದ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ (ಸೀತಾಹರಣ, ಜನ)ನಾಟಕಗಳೇ ಆಗಿರಲಿ ಇಲ್ಲವೇ ವೈಷ್ಣವ ಧರ್ಮದ ಮಧ್ಯಮ ಮಾರ್ಗದ (ಬಿಲ್ವಾ ಮಂಗಲ್ ಥಾಕೂರ್, ಕೆರಾಮತಿ ಬಾಯ್) ನಾಟಕಗಳೇ ಆಗಿರಲಿ ಅವರ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಭಾವನಾತ್ಮಕವಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದವು. (ಧಾರ್ಮಿಕ ಅಥವಾ ದೇಶೀಯವಾದರೂ ಸರಿ) ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳ, ಗುಂಪುಗಳ ವಿಭಿನ್ನತೆಯಿದ್ದರೂ ಉನ್ನತ ಆದರ್ಶ ಎಲ್ಲೆಡೆಯೂ ಪುಟಿದು ಹರಿಯುತ್ತಿದ್ದುದನ್ನು ಅವರ ಎಲ್ಲ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ.

'ಸಾಮಾಜಿಕ' ನಾಟಕಗಳು ಎಂದಾಗ ಅವರು ಬರೆದ 'ಪ್ರಫುಲ್ಲ' (1889) ಮೊದಲ ನಾಟಕವೂ ಅತ್ಯಂತ ಖ್ಯಾತ ನಾಟಕವೂ ಹೌದು. 'ಪ್ರಫುಲ್ಲ' ಓರ್ವ ಶ್ರೀಮಂತ ಬಂಗಾಳಿ ಸಂಸಾರದ ಅವನತಿ ಮತ್ತು ನಿರ್ನಾಮದ ಕಥೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ದುರಂತ ನಾಟಕ. ಅದು ತನ್ನೊಳಗೇ ವಿವಿಧ ತೀವ್ರ ಭಾವನೆಗಳಿಗೆ ಮಾತು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ದೌರ್ಭಾಗ್ಯ, ಪಾಪದ ನಿರೂಪಣೆ ಮತ್ತು ಕರುಣಾಪೂರ್ಣ ದೃಶ್ಯಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದೆ. ಅವರ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರದರ್ಶನ ಪಡೆದ ನಾಟಕ ಇದು. ಅದರಲ್ಲಿನ ದುರಂತ ನಾಯಕ ಜೋಗೇಶ್‌ನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕೆಂಬುದು

ಆಗಿನಕಾಲದ ಹಾಗೂ ನಂತರದ ಪೀಳಿಗೆಯ ಖ್ಯಾತ ನಟರೆಲ್ಲರ ಮಹದಾಶೆಯಾಗಿತ್ತು. ಈ ಬಗೆಯ ನಾಟಕಗಳಾದ 'ಬಲಿದಾನ್'ದಲ್ಲಿ ಅವರು ವರದಕ್ಷಿಣೆಯ ಬಗ್ಗೆಯೂ ('ಸ್ವಾಸ್ತಿಕ' ಸಾಂತಿಯಲ್ಲಿ) ವಿಧವೆಯರ ಸಂಕಟವನ್ನೂ ಹೃದಯ ಮುಟ್ಟುವಂತೆ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಅವರು ಹಿಂದೂ ಜನಜೀವನವನ್ನು ಎಂದೂ ಪ್ರಶ್ನಿಸಲಿಲ್ಲ. ಸದ್ಗುಣಕ್ಕಾಗಿ, ಒಳ್ಳೆಯತನಕ್ಕಾಗಿ ಮತ್ತು ತ್ಯಾಗಕ್ಕಾಗಿ ಅವರು ಅರಿಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡರು. ಆದರೆ ಸ್ವಚ್ಛಂದತೆ ಮತ್ತು ಸುಧಾರಣೆ ಬಗ್ಗೆ ಚಕಾರವೆತ್ತುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವರ ಪಾತ್ರಗಳು ಹೊರ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಸ್ಪಂದಿಸುವ ಇಲ್ಲವೇ ಘಟನೆಗಳಿಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುವ ಪಾತ್ರಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲವೇ ತಮ್ಮ ಕರ್ತೃ ಕೊಟ್ಟ ಭಾವನಾಧಾರೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಆ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಕರುಣೆ ಮತ್ತು ಕ್ರೋಧವನ್ನು ಅವು ಪುಟಿಸುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಆ ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಹೊಂದಿಬರುವಂತಹ ಪಾತ್ರ ಪೋಷಕತೆ ಎದ್ದು ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಘೋಷ್ ಅವರು ಅನೇಕ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ಅಂತಹ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅತಿ ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಈಗಿನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಅವಶ್ಯಕತೆಗೆ ಕೂಡಿಸಿ ಅದರ ನಾಯಕನನ್ನು ದುರಂತ ಮೂರ್ತಿಯನ್ನಾಗಿಯೋ ವಿಜಯಶಾಲಿಯನ್ನಾಗಿಯೋ ಚಿತ್ರಿಸಿ, ಅವನು ವೀರತ್ವ ಮತ್ತು ನಾಯಕತ್ವದ ಗುಣಸಂಪನ್ನತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದವನು ಎಂದು ಬಿಂಬಿಸಿದ್ದು ಕ್ಷಮಾರ್ಹವಾದ ಅಪವಾದವೇ ಸರಿ. ಇಲ್ಲಿಯಾದರೂ ನಾಟಕಕಾರರು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಒಲವು ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಎಚ್ಚರದಿಂದ ಗಮನಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಂಡದ್ದು ಮಹತ್ವದ ಮಾತು.

ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಒಲವುಗಳನ್ನಷ್ಟೇ ಗಮನಿಸಿದ್ದರೆ, ಗಿರೀಶರ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಬೇಕಿದ್ದ ಅತಿಮುಖ್ಯ ಸಂಗತಿಗಳ ಕಂತೆಯಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ಆದರೆ ಅವರು ಕೊಟ್ಟ ಮೊದಲ ಒತ್ತು ಮನರಂಜನೆಗೆ. ಈ ಅವಶ್ಯಕತೆಗಳನ್ನು ಪೂರೈಸುವಲ್ಲಿ ಗಿರೀಶ ಘೋಷರು ಪ್ರಹಸನ ಮತ್ತು ವಿಡಂಬನೆಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವುದರಲ್ಲೇ ತೃಪ್ತರಾಗದೇ, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಳನ್ನೂ, ಹಾಸ್ಯದ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನೂ ಸೇರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅವರ 'ಬಲಿದಾನ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅನವಶ್ಯಕವಾದ ಪಾತ್ರ ಜೋಬಿ. ಈ ಹುಡುಗಿ ಇಡೀ ನಾಟಕದ ತುಂಬ ಹಾಡುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತಾಳೆ. 'ಪ್ರಫುಲ್ಲ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮದನ್ ಘೋಷ್ ಎಂಬ ಮೂರ್ಖನ ಪಾತ್ರ ರಂಜನೆಗಾಗಿಯೇ ಮಾತುಗಳನ್ನಾಡುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಧಾರ್ಮಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಉದಾಹರಣೆಗೆ ' ಪ್ರಹ್ಲಾದ್ ಚರಿತ್ರೆ'ಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ದಂಪತಿಗಳ ಕೆಲಸವೆಂದರೆ ಕುಣಿಯುವುದು ಮತ್ತು ಸತ್ವಹೀನ ಹಾಸ್ಯದ ಮಾತುಗಳನ್ನಾಡುವುದು. ಏನೇ ಆದರೂ ಅವರ ಪ್ರಹಸನ ಮತ್ತು ವಿಡಂಬನೆಗಳು ಅವರ ಕಾಲದ ಇತರರು ಬರೆದಂತೆ ಕೆಳಮಟ್ಟದ್ದಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷ್ ಅನೇಕ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ, ಹಾಸ್ಯನಾಟಕಗಳನ್ನೂ

ರಚಿಸಿದರು. ಇವುಗಳ ಕಥಾ ವಸ್ತುವನ್ನು ಅವರು ಅನೇಕ ಆಕರಗಳಿಂದ ಆರಿಸಿಕೊಂಡರು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಕೃತಿಗಳು ಖ್ಯಾತಗೊಂಡ ಗೀತನಾಟಕಗಳ ಮಾದರಿಗಳು. ಹಾಸ್ಯ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಕಥೆಯನ್ನು ಅರಳಿಸುತ್ತ ಹಾಡು, ಕುಣಿತಗಳಿಂದ ರಂಜಿಸುವ ಗೀತ ರೂಪಕಗಳು ಇವು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಹಿಂದೂ ಧಾರ್ಮಿಕತೆಯನ್ನೂ ಬಲವತ್ತರವಾದ ಪ್ರಬೋಧಾತ್ಮಕ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನೂ ನಾಟಕಕಾರರು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ 'ಅಬು ಹೊಸೈನ್' ಎಂಬುದು ಭಾವನಾತ್ಮಕವಾದ ಕಥೆ. ಓರ್ವನು ಒಂದು ದಿನದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಬಾಗ್ದಾದ್‌ನ ಖಲೀಫನಾಗುವ ಸುಂದರ ಹಾಸ್ಯ ನಾಟಕ, ಮನೋಹರವಾದ ಮತ್ತು ಮುಗ್ಧತೆಯ ವಿನೋದವನ್ನು ಒಸರಿಸುವ ಹಾಸ್ಯನಾಟಕ.

ಕಳೆದ ಮೂವತ್ತು ವರುಷಗಳಲ್ಲಿ, ಗಿರೀಶ್ ಘೋಶರು ರಚಿಸಿದ ನೂರಾರು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ, ಕೆಲವಾದರೂ, ಆತನಿಗೆ ಗೌರವವನ್ನು ಅರ್ಪಿಸುವುದಕ್ಕೋಸ್ಕರ ಒಂದು ಸಂಪ್ರದಾಯದಂತೆ ನಡೆಸುವ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ನಾಟಕ ರಂಗವನ್ನು ಕಂಡಿವೆ. ಆತನ ಹಳೆಯ ಪ್ರಶಂಸಕರನ್ನು ಬಿಟ್ಟು, ಪಂಡಿತರನ್ನೂ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳನ್ನೂ ಉಳಿದರೂ, ಇಂದಿಗೂ ಆತನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಸ್ಥೆಯಿಂದ ಓದುವವರು ಇದ್ದಾರೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಇಂದು ಆತನ ನಾಟಕಗಳ ಮೇಲಿನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಬಹಳ ಹಿರಿದಾಗಿಸಿ ಹೇಳಿದಂತಿದೆ. ಗಿರೀಶರನ್ನು ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಮಹಾಕವಿಯೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಸುವವರಿದ್ದಾರೆ. ಆತ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ಪಾತ್ರಗಳೊಂದಿಗೆ ತುಲನೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆಯೇ 'ದಿ ಇಂಡಿಯನ್ ಸ್ಟೇಜ್' ಪುಸ್ತಕದ ಕರ್ತೃವಾದ ಹೇಮೇಂದ್ರನಾಥ ಗುಪ್ತರು ಗಿರೀಶರ ಮಹಾಭಾರತದ ಪ್ರಚಂಡ ನಾಯಕಿ 'ಜನ'ಳನ್ನು, ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ 'ವೊಲಮಿನಿಯ'ಳಿಗಿಂತ ಗೌರವಶಾಲಿನಿಯೆಂದೂ, 'ರಾಣಿ ಮಾರ್ಗರೇಟ್'ಳಿಗಿಂತ ದೃಢಚಿತ್ತ ಹಾಗೂ ಗಂಭೀರಳೆಂದೂ ಬಣ್ಣಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಗಿರೀಶರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಓದಿದರೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿನ ಕುಂದು ಕೊರತೆಗಳು ಅನಾಯಾಸವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳು ಪುರಾಣದ, ಕಥಾನಕದ ಅಥವಾ ಐತಿಹಾಸಿಕದ ಹಾಸುಬೀಸಿಗೆ ಸೇರಿ ಹೋದಾಗ ಅವುಗಳ ಅಸಹಾಯಕತೆ ಕಣ್ಣು ಮುಂದೆ ಎದ್ದು ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಘಟನಾವಳಿಗಳಿಂದ ಮುತ್ತಿದಂತಾಗಿ, ಆದರ್ಶಗಳಡಿಯಲ್ಲಿ ಜಜ್ಜಿದಂತಾಗಿ ನೈತಿಕ ಹಿತೋಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಉಪದೇಶಗಳಿಂದ ಕವಿದು ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲಿನ ಪಾತ್ರಗಳು, ನಾಯಕರು, ವಾರ್ತಾವಾಹಕರು ಅಥವಾ ಖಳನಾಯಕರೂ, ತಮ್ಮ ತಮ್ಮಲ್ಲಿ ತುಂಬಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಭಾವನೆಗಳಿಗೆ ಜೀವ ತುಂಬಿದಂತಾಗಿ ಎಲ್ಲರೂ ಧ್ವನಿವರ್ಧಕಗಳಂತೆ ನಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಶ್ರೀಮಂತ ವರ್ಗ ಮತ್ತು ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗಗಳ ಕಥಾವಸ್ತುವುಳ್ಳ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ, ಉತ್ತರ ಕಲ್ಕತ್ತದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ,

ಪಾತ್ರಗಳು ತಮ್ಮ ನಿಲುವನ್ನು ಅರಿತುಕೊಂಡು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಅವಶ್ಯಕವಾದ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯಿಂದ ವ್ಯವಹರಿಸುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲಿ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿರುವಂತೆ ವ್ಯವಹರಿಸುವ ರೀತಿ ನೀತಿಗಳಿವೆ; ಘಟನೆಗಳಿವೆ. ಇದನ್ನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸುವಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ಎರಡು ಅನುಕೂಲಗಳಿವೆ. ಒಂದನೆಯದು ಅವರ ಸಂಸಾರಿಕ ನಡವಳಿಕೆಗಳು ತೋರಿಕೊಳ್ಳುವಿಕೆ; ಮತ್ತೊಂದು ಅವರ ಆಡುಭಾಷೆಯ ಉತ್ಕಟತೆ. ಓದುಗ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಆಗಿನ ಕಾಲದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ, ಹಿಂದೂ ಅವಿಭಕ್ತ ಕುಟುಂಬಗಳಲ್ಲಿನ, ಅವರವರಲ್ಲಿನ ಸಂಬಂಧಗಳು, ಅವರವರ ಸಣ್ಣತನ (ಆಶೆ ಮತ್ತು ಮೋಸ) ಪ್ರೀತಿ ಮತ್ತು ನಿಷ್ಠೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಟ್ಟುಪಾಡುಗಳು ಮತ್ತು ರೂಢಿಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಹೆಣೆದಿರುವ ನಾಟಕವನ್ನು ತನ್ನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಸಿಕೊಂಡೇ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದ. ಅವರ ಎಲ್ಲ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳೂ ದುರಂತದಲ್ಲಿ ಮುಗಿಯುವಂತಹವು. ಅಂಥ ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡಿದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮನಸ್ಸು ಮಿಡಿದು, ಅವನು ನಾಟಕದ ಕತೆಯನ್ನೇ ಕುರಿತು ಚಿಂತಿಸುತ್ತ, ಸಮಾಜದ ಕೆಟ್ಟನೀತಿಗಳು ಹೀಗಿವೆ, ಸ್ವಂತದ ಕೆಟ್ಟ ಅಭ್ಯಾಸಗಳು ಹೀಗಿವೆ ಎಂದು ಭಯದಿಂದ ಆಲೋಚಿಸುತ್ತ ನಡೆಯಲಿ ಎಂಬುದು ಗಿರೀಶರ ಉದ್ದಿಶ್ಯ. ಬಹಳಷ್ಟು ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ, ಘಟನೆಗಳು ತಮ್ಮಲ್ಲಿ ತಾವೇ ಬೆಳೆಯದೆ ಪೂರ್ವನಿರ್ದೇಶಿತ ಅಂತ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ದುರಂತ ಪಾತ್ರಗಳ ಹಣೆಯ ಬರಹವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮುಂದೆ ನೇಣು ಹಾಕಿದಂತೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ, ಅವುಗಳು ಮುನ್ಸೂಚಿತ ಸಂಗತಿಗಳ ಬಾವುಟಗಳಾಗಿವೆ.

ನಾಟಕವನ್ನೊಳಗೊಂಡಂತೆ ಯಾವ ಸಾಹಿತ್ಯವೇ ಆಗಲಿ, ಅದು ಕಾಲದೊಂದಿಗೆ ನಿಕಟವಾದ ಸಂಬಂಧ ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ತೂಗಿ ನೋಡಬೇಕಾದರೆ ಬೇರೊಂದು ಕಾಲದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಮೌಲ್ಯದೊಡನೆ ತುಲನೆ ಮಾಡಬಾರದು. ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷರು ನಾಟಕ ರಚಿಸಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದಾಗ ಬಂಗಾಳಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ತನ್ನ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಧ್ಯೇಯದ ಬಗೆಗೆ ಯಾವ ನಿಖರತೆಯೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. 30 ವರ್ಷಗಳ ಪರ್ಯಂತ ಗಿರೀಶ್ ಘೋಶರು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ, ಒದಗಿಸುವ ಮೂಲಕ, ನಾಟಕ ಭಾಷೆಯ ಬಗೆಗೆ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿ ಯಶಸ್ಸು ಗಳಿಸಿದರು. ಅವರ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಫಲವಾಗಿ, ಉತ್ಕಟ ಭಾವನೆ ಮತ್ತು ಕಾಲ ಮೌಲಿಕಗಳನ್ನು ನಾಟಕೀಯವಾಗಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸಬಲ್ಲ ಭಾಷೆ ಕುದುರಿಕೊಂಡುದಲ್ಲದೆ, ನಿರರ್ಗಳವಾಗಿ ಕತೆ ಓಡುವುದಕ್ಕೂ ಸಹಕಾರಿಯಾಯಿತು. ಅವರಿಗೆ 'ಜಾತ್ರಾ' ಗೊತ್ತಿತ್ತು. ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನಿಚ್ಚಳವಾಗಿ ಅರಿತುಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಜಾನಪದ ಮಾಧ್ಯಮವು ವ್ಯಾಪಾರೀ ಮನೋಭಾವದಿಂದ ಕಲಂಕಿತಗೊಂಡು ಅಶ್ಲೀಲ ತುಂಬಿಕೊಂಡುದರ ಕಾರಣ, ಭಾಷೆಯ ಬುನಾದಿಯೇ ಶಿಥಿಲವಾಗುತ್ತಿದ್ದುದನ್ನು ಅವರು ಅರಿತಿದ್ದರು. ಘೋಷರು ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿ

ಗಳಿಸಿದ ಗಣನೀಯ ಸಾಧನೆಯೆಂದರೆ, ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಗತ್ಯಗಳನ್ನು ಪೂರೈಸುವ ರಂಗಭಾಷೆಯ ಶೈಲಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿ ರೂಢಿಸಿದ್ದು. ಈ ಸ್ವರೂಪ ಪಡೆಯುವ ಸಲುವಾಗಿ, ಭಾಷೆ, ಕಲ್ಕತ್ತದ ಬಾಡಿಗೆದಾರನ – ವ್ಯಾಪಾರಸ್ಥನ ವೃತ್ತಿಯವನ – ಸಂಬಳ ಪಡೆಯುವ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದವರೆಲ್ಲರ ಆಡುಮಾತಿನ ನುಡಿಕಟ್ಟನ್ನು ಕಂಡುಂಡು ಬೆಳೆಯಬೇಕಾಯಿತು. ಇದರಲ್ಲಿ ದೀನಬಂಧುಮಿತ್ರರ, ಮಣ್ಣಿನ ಪರಿಮಳದ ಒಳ್ನುಡಿಗಳೂ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಎಲ್ಲ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಗಿರೀಶ ಘೋಶರು ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಭಾಷಾ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಹಿರಿಯ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಕಂಡರಸಿ ರೂಪಿಸಿದ ಮೊದಲ ಸಂಶೋಧಕರು. ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಲ್ಲಿ, ಮಧುಸೂದನ್‌ರವರ ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಕವಿತಾ ರೂಪವನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿ, ಉತ್ತಮಗೊಳಿಸಿದರು. ರೂಢರೀತಿಯನ್ನು ಅವರು ಮುರಿದರು. ಹೀಗೆ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸುವಾಗ ಅದರ ನುಡಿಕಟ್ಟಿನ ಶಕ್ತಿಯನ್ನೂ ಕಲಾವಿದರ ಸ್ವರ ಬದಲಾವಣೆಗಳಿಗನುಗುಣವಾಗಿ ಬದಲಾಯಿಸಿಕೊಂಡರು. ಇದರಲ್ಲಿ ಅವರು ಬಳಸಿದ ನಿಯಮವೆಂದರೆ, ಆವೇಶಯುಕ್ತ ಭಾಷಣದಿಂದಾಗಿ ಹೊರಟ ನುಡಿಗಳು ಕಿವಿ ತಾಗುವುದರೊಳಗಾಗಿ ತಡೆಗಳನ್ನು ಕೂಡಿಸಿದಂತೆ ಪರಿಣಾಮ ಮಾಡಿದರು. ಅವರು ಮಾತಿನ ಗತಿಯನ್ನೂ, ಛಂದವನ್ನೂ, ಬದಲಾಯಿಸಿ ಪದ್ಯವನ್ನು ಬರವಣಿಗೆಯ ಶೈಲಿಯ ತೊಡಕಿನಿಂದ ಬಿಡಿಸಿದರು. ಈ ಕೆಳಗಿನ ಸಂಭಾಷಣೆ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕ – ಸಿರಾಜ್ – ಉದ್–ದೌಲಾ ನಾಟಕದ್ದು. ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ:

ಬೇಗಂ ಆಲಿಬಾಡಿ: ನಿನ್ನ ವಿಷಯವಾಗಿ ನಾನು ಕೇಳಿದ ಸುದ್ದಿ ನನ್ನನ್ನು ಬಹಳವಾಗಿ ಕ್ಷೋಭೆಗೊಳಿಸಿದೆ.

ಸಿರಾಜ್: ತಾಯಿ, ನೀನು ನನ್ನನ್ನು ಅನವಶ್ಯಕವಾಗಿ ನಿಂದಿಸುತ್ತಿದ್ದೀಯೆ. ಹೇಳು, ಯಾವ ಸಚ್ಚಾರಿತ್ರ್ಯದ ಹಿರಿಯ ಮಂತ್ರಿಯನ್ನು ನಾನು ನಿಂದಿಸಿದ್ದೇನೆ? ಯಾವ ಸಣ್ಣತನದ ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಹಿರಿಯ ಅಧಿಕಾರದಲ್ಲಿ ಕುಳ್ಳಿರಿಸಿದ್ದೇನೆ? ನಿನಗೆ ರಾಜ್ಯದ ಸ್ಥಿತಿಗತಿ ತಿಳಿದಿಲ್ಲ ತಾಯಿ! ಮಂತ್ರಿಗಳು ಸ್ವಾರ್ಥಿಗಳಾಗಿದ್ದಾರೆ, ತಮ್ಮ ಸ್ವಂತ ಹಿತವನ್ನು ಓಲೈಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಸರ್ವಸಾಮಾನ್ಯರ ಹಿತಾಸಕ್ತಿ, ಅವರ ಚಿಂತೆಗೆ ನಿಲುಕುತ್ತಿಲ್ಲ.

ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಪ್ರಖ್ಯಾತಿಗೊಂಡ ಈ ಕಾಲದ ನಾಟಕಕಾರರೆಂದರೆ ಅಮೃತ್‌ಲಾಲ್ ಬಸು. ಇವರೂ ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷರಂತೆ ವೃತ್ತಿ ರಂಗ ಭೂಮಿಯು ಪ್ರಾರಂಭವಾದಾಗಿನಿಂದ ನಟರಾಗಿ ಸೇರಿಕೊಂಡವರು. ಈ ಸಂಪರ್ಕ ಬಲಿತು ಬೆಳೆಯಿತು. ಪ್ರಮುಖ ಜನಪ್ರಿಯ ನಟರಾದುದೇ ಅಲ್ಲದೆ, ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಿತ್ಯ ವ್ಯವಹಾರಗಳಲ್ಲೂ ಪರಿಣತರಾಗಿ ಸಫಲತೆ ಪಡೆದರು. ಸ್ಟಾರ್ ಥಿಯೇಟರನ್ನು ಎರಡು ದಶಕಗಳಿಗೂ ಹೆಚ್ಚು ಕಾಲ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ನಿರ್ವಹಿಸಿದರು. ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷ್‌ರಂತೆ ಇವರೂ ನಾಟಕಗಳ ಅಭಾವದಿಂದ ಕಂಗಾಲಾಗಿದ್ದ ರಂಗಭೂಮಿಗಾಗಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಸ್ವತಃ ಬರೆಯಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು. ಅಮೃತ್‌ಲಾಲ್ ಮನ್ನಣೆ ಗಳಿಸಿದ್ದು ಹಾಸ್ಯ ನಟರಾಗಿ. ಅಂತೆಯೇ ಅವರು ಹಾಸ್ಯ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಪ್ರಹಸನಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವ ಆಸಕ್ತಿ ತಳೆದು ಅಂತಹ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದರು. ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷರ ನಾಟಕಗಳು ಹಿಂದೂ ಧರ್ಮದ ದಿನನಿತ್ಯದ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದರೆ, ಅಮೃತ್‌ಲಾಲ್ ಬಸು ಅವರ ನಾಟಕಗಳು ಅದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಪ್ರಹಸನದ ರೀತಿಯ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಕೊಟ್ಟವು. ಇವರ ಆಕ್ರಮಣದ ನೀತಿಗೆ ಸುಲಭವಾಗಿ ಗುರಿಯಾಗುತ್ತಿದ್ದವರು ಡಂಭಾಚಾರದ ವಿದ್ಯಾವಂತ ಮಹಿಳೆಯರು ಹಾಗೂ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಪಡೆದು ಬೀಗುತ್ತಿದ್ದ ಯುವಕರು. ಸಂಪ್ರದಾಯ ವಿರುದ್ಧವಾದುದನ್ನು ಪರಿಷ್ಕರಿಸುವ ಯಾವುದೇ ಉದ್ದೇಶದ ವಾಸನೆ ಬಡಿದರೂ ಇವರು ಸಿಡಿದೇಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸತ್ವಪೂರ್ಣ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಅಥವಾ ಅಸಂಬದ್ಧ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಕಂಡರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯ ಪಡುವ ಮಾತಲ್ಲ. ಅವರ ಖ್ಯಾತಿ ಪಡೆದ 'ವಿವಾಹ್ ವಿಭ್ರಾತ್', 'ಬಾಬು', 'ಬೌಮಾ' ಅಥವಾ 'ಕಷ್ಟಕಾಲ' ಮೊದಲಾದ ಹಾಸ್ಯಭರಿತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇವರು ವಿಧವೆಯರು ಮರುಮದುವೆಯಾಗುವುದರ ವಿರುದ್ಧ ಪ್ರಹಸನದ ಮೂಲಕ ತೀವ್ರ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯ ಕತ್ತಿ ಹಿರಿದರು. ಬ್ರಹ್ಮೋಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ನಂಬುಕೆವುಳ್ಳವರ ವಿರುದ್ಧ, ವಿದ್ಯಾವಂತ ಮಹಿಳೆಯರ ವಿರುದ್ಧ ಕಟುವಾದ ಪ್ರತಿಭಟನೆ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದರು. ಇಂತಹ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಮತ್ತು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಚಿತ್ರಣಗಳು ವಿವಿಧ ಹೆಸರು ಮತ್ತು ಉಡುಪುಗಳಲ್ಲಿ ಇವರ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತಿದ್ದವು. ಆದರೂ ಅವರ ಬರವಣಿಗೆಯ ಮೊನಚು, ಅತ್ಯಂತ ತೀಕ್ಷ್ಣ ಹಾಗೂ ಹರಿತವಾದ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಬರೆಯುವಲ್ಲಿ ವರದಾನವಾಗಿತ್ತು. ಅವರು ಉತ್ತಮ ನಾಟಕೀಯತೆಯನ್ನು ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡಬಲ್ಲ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಹೊಂದಿದ್ದರು. ಅವರ 'ತಿಲತರ್ಪಣ' ಇದಕ್ಕೊಂದು ಸೊಗಸಾದ ಉದಾಹರಣೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಬಂಕಿಂ ಚಂದ್ರ ಚಟರ್ಜಿಯವರ 'ಚಂದ್ರಶೇಖರ' ಕಾದಂಬರಿಯ ನಾಟಕ ರೂಪಾಂತರ ಅವರ ರಂಗ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಕ್ಕೆ ಮತ್ತೊಂದು ನಿದರ್ಶನ. ವಾಣಿಜ್ಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮತ್ತು ಕಾಲಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಬರೆದ ಪ್ರಹಸನಗಳಲ್ಲಿ

ಕಾಣಬರುತ್ತಿದ್ದ ಅಶ್ಲೀಲತೆಯನ್ನು ಬದಿಗಿರಿಸುವಂತಹ ಜಾಣ್ಮೆಯನ್ನು ಅಮೃತಲಾಲ್ ತಮ್ಮ ರಂಗ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ತೋರಿದರು.

ಅಮೃತ್‌ಲಾಲ್ ಬಸುರವರ ನಾಟಕಗಳು ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರದ ವಿನೋದವನ್ನು ತುಂಬಿಕೊಡುವ ಸಲುವಾಗಿಯೇ ಬಂದವೇನೋ ಎನ್ನುವಂತಿದೆ. ಅವರ ನಾಟಕಗಳು ಬಹಳ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಗಳಿಸಿದ್ದವು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಂದ ಬಾರಿಬಾರಿಗೂ ನಗೆ ಮತ್ತು ಕೇಕೆಯನ್ನು ಹೊರಡಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ಅವರ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದಾಗಲೂ ರಂಗಮಂದಿರ ತುಂಬಿಹೋಗುತ್ತಿತ್ತು. ಅವರ ನಾಟಕಗಳ ಖ್ಯಾತಿಗೆ ಯಾವುದೇ ಕಾರಣಗಳಿರಬಹುದು, ಆದರೆ ಅವರ ಪ್ರತಿಭೆ ನಾಟಕಕಾರರೆಂದು ನಿಖರವಾಗಿ ಅವಲೋಕಿತವಾಗಿಲ್ಲ. ಅವರ ಪ್ರಪಂಚ ಅವರ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿಯೇ ತುಂಬ ಚಿಕ್ಕದು. ಅವರು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಪಾತ್ರಗಳು, ವ್ಯಂಗ್ಯ ಚಿತ್ರಣ, ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯಿಂದ ಕೂಡಾ ದೂರವಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ಅವರ ರಂಗರೂಪಕಗಳು ಅಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಗಂಟು – ಗಂಟು.

ರಾಮನಾರಾಯಣ್, ಮಧುಸೂದನ್ ಮತ್ತು ದೀನಬಂಧುರವರ ಪ್ರಾರಂಭಿಕ ದಿನಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ, ನಂತರದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಅವಶ್ಯಕವಾಗಿದ್ದ ಬಂಗಾಳಿ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಿಂಹಪಾಲನ್ನು ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷ್, ಅಮೃತ್‌ಲಾಲ್ ಬಸು ಅವರು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಇವರು ಹಿಂದಿನ ಶತಮಾನದ ಅಂತ್ಯದ ಭಾಗ ಹಾಗೂ ಈ ಶತಮಾನದ ಆದಿ ಭಾಗದ 'ಬಂಗಾಳಿಗಳ'ಮನೋಭೂಮಿಕೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಪ್ರವಾದಿಗಳಾಗಿದ್ದಾರೆ.

ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷ್ ಮತ್ತು ರಂಗಮಂದಿರಗಳು

ಗಿರೀಶ್ ಚಂದ್ರ ಘೋಶ್ ಅವರು 1844 ರಲ್ಲಿ ಸಾಧಾರಣ ಆದಾಯದ ಉತ್ತರ ಕಲ್ಕತ್ತದ ಕುಟುಂಬದಲ್ಲಿ ಜನಿಸಿದರು. ಬಂಗಾಳೀ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ, ಜಮೀನು ಕೃಷಿ ಮಾಡುತ್ತ ವ್ಯವಹಾರದ ಒಡೆತನ ಪಡೆದು ಬೆಳೆದ ಮನೆತನಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವರು. ಹದಿನಾಲ್ಕನೆಯ ವಯಸ್ಸು ಮುಟ್ಟುವ ಮೊದಲೇ ತಾಯಿತಂದೆಯರನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡರು. ಶಾಲಾ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸವನ್ನು ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ಬಿಡಬೇಕಾಯಿತು. ಬಾಲ್ಯದಿಂದಲೇ ಅವರ ಆಸಕ್ತಿ ಜಾತ್ರಾ, ಹಾಫ್, ಅಸರ್ಕೈ, ಕಥಕಥ ಮುಂತಾದ ಜಾನಪದ ಮನರಂಜನೆಯ ಮಾಧ್ಯಮಗಳತ್ತ ಹೊರಳಿತು. ಜಾತ್ರಾ ಗುಂಪುಗಳು ಈ ತರುಣ ಭಾವಿಕ ಜೀವಿಗೆ ಸರಿಯಾದ ಜೊತೆಯಾದವು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಯಾವ ಜಾತ್ರಾ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನೂ ಅವರು ನೋಡದೆ ಬಿಡಲಿಲ್ಲ. ಜಾತ್ರಾ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಆ ಪ್ರದೇಶದ ಶ್ರೀಮಂತರ ಪೋಷಣೆ ಹೊಂದಿದ್ದರಿಂದ ಸತತವಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವು. ಅವರ ರಂಗಾಸಕ್ತಿ, ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಓದುವುದರ ಮೂಲಕ ಬೆಳೆಯಿತು. ಸಮಯ ಸಿಕ್ಕಾಗಲೆಲ್ಲ ಸನಿಹದಲ್ಲಿ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಜನನಿಬಿಡವಾದ ರಂಗಮಂದಿರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಉತ್ತರ ಕಲ್ಕತ್ತದ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪೋಷಕರು ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದ ಬಂಗಾಳೀ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬಿಡದೆ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದರು.

1867 ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷರು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗೆಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಅಭಿರುಚಿ ಹೊಂದಿ ಅರಿತವರಾಗಿದ್ದರು. ತಾವೇ ರಚಿಸಿದ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿಸಿಕೊಂಡು ಮಧುಸೂದನ್‌ರವರು 'ಶರ್ಮಿಷ್ಠಾ' ನಾಟಕವನ್ನು ಜಾತ್ರಾ ನಾಟಕವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರು. ಬಾಗ್ ಬಜಾರ್ ಹವ್ಯಾಸಿ ಮಂಡಳಿಯನ್ನು ಕಟ್ಟುವಲ್ಲಿ ತುಂಬಾ ಉತ್ಸಾಹಶಾಲಿಗಳಾಗಿ ದುಡಿದರು. ನಂತರ 1869ರ ಅಕ್ಟೋಬರ್‌ನಲ್ಲಿ ಘೋಷ್ ಅವರು

ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ 'ಸದ್ಧಬರ್ ಏಕಾದಶಿ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸ್ವತಃ ವಹಿಸಿದ ನಿಮ್‌ಚಂದ್ ಪಾತ್ರದ ಭೂಮಿಕೆ ಇವರನ್ನು ರಾತ್ರಿ ಕಳೆದು ಬೆಳಗಾಗುವುದರೊಳಗಾಗಿ ಖ್ಯಾತನಟನನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿತ್ತು. ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಅನೇಕ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲಾಯಿತು. ಅಂತಹ ಒಂದು ಕಡೆ ಉಪಸ್ಥಿತರಾಗಿದ್ದ ನಾಟಕಕಾರರೂ ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷರ ಅಭಿನಯ ಕಂಡು ಬಹಳವಾಗಿ ಮೆಚ್ಚಿಕೊಂಡರು. "ನಿಮ್ ಚಂದ್'' ಪಾತ್ರ ಬರೆದದ್ದು ನಿನಗಾಗಿಯೇ ಎಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ನೀನಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ನಾಟಕ ಇಷ್ಟು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ'', ಎಂದು ಅವರಿಗೆ ಹೇಳಿದರು. ಬಹಳ ಕಾಲದ ಮೇಲೆ ಅವರ 'ಸಾಸ್ತಿಕಿ ಸಂತಿ' ನಾಟಕವನ್ನು ದೀನ ಬಂಧುರವರಿಗೆ ಅರ್ಪಿಸುತ್ತಾ ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷರು ತಮ್ಮ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಮೆಲುಕು ಹಾಕಿದ್ದಾರೆ. ಆ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಅನುಭವಿಸಬೇಕಾಗಿ ಬಂದ ತೊಂದರೆಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಾರೆ. "ಒಂದು ನಾಟಕವನ್ನು ಶ್ರೀಮಂತರ ಸಹಾಯವಿಲ್ಲದೆ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಉಡುಪು, ಮೊದಲಾದ ಪರಿಕರಗಳಿಗೆ ಅಪಾರ ಹಣ ಬೇಕು. 'ಸದ್ಧಬರ್ ಏಕಾದಶಿ' ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಅಂತಹ ವೆಚ್ಚದ ಉಡುಪು ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇಲ್ಲದ್ದರಿಂದ ಕೇವಲ ಅಲ್ಪ ಆದಾಯವಿರುವ ತರುಣರೂ ಕೂಡ ಪ್ರಯೋಗಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ'' ಎಂದು ಬರೆದರು. ನಟ ಎಂದು ಖ್ಯಾತಿ ಪಡೆದದ್ದು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಜಾತ್ರಾ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವುದರಲ್ಲೂ ತಮ್ಮ ಪ್ರತಿಭೆ ಮೆರೆಯಿಸಿ ಪ್ರಶಂಸೆ ಗಳಿಸಿದರು. 1870 ರಲ್ಲಿ ಅವರು ರಾಣಿ ಮೋಹನ್ ಸರಕಾರ್ ಅವರ 'ಉಷಾ – ಅನಿರುದ್ಧ' ನಾಟಕಕ್ಕೆ 26 ಹಾಡುಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ ಕೊಟ್ಟುದಲ್ಲದೆ, ಒಂದು ಜಾತ್ರಾ ಗುಂಪನ್ನೂ ಕಟ್ಟಿದರು. ತಕ್ಷಣದಲ್ಲಿಯೇ ರಂಗ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಮುಳುಗಿಹೋದರು, ಅಲ್ಲೊಂದು ಇಲ್ಲೊಂದು ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದೂ, ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ದೀರ್ಘ ಕಾಲದ ಮಾತುಕತೆ ನಡೆಸುವುದೂ, ಮಂಡಲಿಗಳನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವುದೂ ಶಾಶ್ವತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಕನಸು ಕಾಣುವುದೂ ಹವ್ಯಾಸವಾಯಿತು. ಮಾತುಕತೆಗಳಾದ ನಂತರ, ಬಹು ಶ್ರಮದಿಂದ ಒಂದು ಮಂಡಳಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ, ಅದು ತನ್ನ ಮೊದಲ ನಾಟಕವನ್ನು ಸಾರ್ವಜನಿಕರಿಗಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದಾಗ, ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷ್ ಅದರಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸಿದ ಅಥವಾ ಅದನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲು ಒಂದಾಗಿ ದುಡಿದವರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರಾಗಲಿಲ್ಲ. ಬಹಳ ವ್ಯಥೆಯ ಮಾತೆಂದರೆ, ವಾಣಿಜ್ಯ ನೀತಿಯ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಡಬೇಕೆಂಬ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ವಿರಸ ಬಂದು ತಾವೇ ಕಟ್ಟಿದ ಈ ಮಂಡಳಿಯಿಂದ ಅವರು ದೂರ ಸರಿಯಬೇಕಾಯಿತು. ಅನಂತರ ಅವರು ಎಳೆತಂದಂತೆ ರಂಗಕ್ಕೆ ಮತ್ತೆ ಬಂದು 1873 ಫೆಬ್ರವರಿ 22 ರಂದು

'ಕೃಷ್ಣಕುಮಾರಿ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಭೀಮ್‌ಸಿಂಗ್ ಪಾತ್ರವನ್ನು 'ಗೌರವನಟ'ರಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಿ ಅಪಾರ ಖ್ಯಾತಿ ಗಳಿಸಿದರು. ನಾಟಕ ದುರಂತವಾದುದು. ನಾಟಕದ ನಾಯಕ ಓಬ್ಬ ದುಃಖಾರ್ತ, ಅದೃಷ್ಟಹೀನ ತಂದೆ – ಈ ಎರಡೂ ವಿಷಯಗಳು ಭಾರತೀಯ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಗೇ ಹೊಸ ಮಾತು. ದುಃಖಾಂತ್ಯದ ನಾಟಕಗಳು, ಅಥವಾ ದುರಂತ ಪಾತ್ರಚಿತ್ರಣಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಜಾತ್ರಾ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಗಿರೀಶ ಘೋಶರು ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದ ದುರಂತ ಪಾತ್ರಗಳಿಂದಾಗಿ ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಪ್ರಖ್ಯಾತಿ ಪಡೆದರು. ಸಮಾಜದ ಅಥವಾ ಕುಟುಂಬದ ಕಾಲ ತುಳಿತಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕಿದ ದುಃಖಪೂರಿತ ತಂದೆಯ ಪಾತ್ರ ಅವರ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಕಾಣಬರುತ್ತದೆ.

ಪಾರ್ಕರ್ ಅಂಡ್ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾಗ, 1874 ಡಿಸೆಂಬರ್‌ನಲ್ಲಿ ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷರು ತಮ್ಮ ಪತ್ನಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡರು. ಸ್ವಲ್ಪ ಸಮಯದವರೆಗೂ ಒಂದು ರೀತಿಯ ನಿಷ್ಕ್ರಿಯತೆ ಅವರನ್ನು ಬಾಧಿಸಿತು. ಮತ್ತೆ 1877ರಲ್ಲಿ ರಂಗಕ್ಕೆ ಧುಮುಕಿ ಅವರು ನ್ಯಾಷನಲ್ ಥಿಯೇಟರ್‌ನ್ನು ಪುನರ್ ವ್ಯವಸ್ಥಿಸಲಿಕ್ಕೆ ದುಡಿಯುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ನಾವು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇದೇ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಅಂದರೆ 1877ರಲ್ಲಿ ಅವರು ತಮ್ಮ ಮೊದಲ ನಾಟಕವನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದು. ಆ ನಾಟಕವನ್ನು 1877 ಅಕ್ಟೋಬರ್ 6ರಂದು ನ್ಯಾಷನಲ್ ಥಿಯೇಟರ್ ಸಂಘ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿತು. ಈ ವರ್ಷದಲ್ಲಿ ಅವರು ದೀರ್ಘ ಖಂಡ ಕಾವ್ಯಗಳ ಮಾಲಿಕೆಯನ್ನು ರಚಿಸಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ್ದು. ಮಧುಸೂದನ ದತ್ತರ 'ಮೇಘನಾದ ಬದ್ಧ ಕಾವ್ಯ'ವನ್ನು ಈ ಸಮಯದಲ್ಲೇ ಅವರು ರಂಗಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿದರು. ಈ ಒಟ್ಟು ನಾಟಕಮಾಲೆಯನ್ನು 1877 ಡಿಸಂಬರ್ ತಿಂಗಳಿನಲ್ಲಿ ನ್ಯಾಷನಲ್ ಥಿಯೇಟರ್ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿತು. ನಂತರದ ಎರಡು ಮೂರು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ನಾಟಕ ರಚನೆ, ನಾಟಕ ಮಾಧ್ಯಮ ಹಾಗೂ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವ್ಯವಹಾರ ಕೌಶಲ್ಯವನ್ನು ಕಲಿಯಲು ವಿನಿಯೋಗಿಸಿದರು. 1880ರ ಅಂತ್ಯದ ವೇಳೆಗೆ ಪ್ರತಾಪ್ ಜೋಹರಿ ಎಂಬಾತ ನ್ಯಾಷನಲ್ ಥಿಯೇಟರನ್ನು ಕೊಂಡು ಅದನ್ನು ಒಂದು ವ್ಯಾಪಾರೀ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನಾಗಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರು. ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷರ ಬೆನ್ನು ಹತ್ತಿ ಅವರು ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ರಾಜೀನಾಮೆ ನೀಡಿ ಈ ಮಂಡಳಿಯ ಮ್ಯಾನೇಜರ್ ಆಗಿ ಸಂಬಳದ ಮೇಲೆ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಸೇರುವಂತೆ ಒತ್ತಾಯಿಸಿದರು. ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷರು, ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಬಳದ ಹಾಗೂ ನಿಶ್ಚಿತ ಕೆಲಸ ಬಿಟ್ಟು, ಕಡಿಮೆ ಸಂಬಳದ ಹಾಗೂ ಅನಿಶ್ಚಿತ ಭವಿಷ್ಯದ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಸಂಗತಿ ನಮಗೆ ತಿಳಿಸುವುದೇನೆಂದರೆ ರಂಗದ ಸಲುವಾಗಿ ಅವರು ಯಾವ ಕೆಲಸವನ್ನೂ ಬಿಡಲು ತಯಾರಾಗಿದ್ದರು. ಅಲ್ಲದೆ ತಮ್ಮ ಸಮಯ ಮತ್ತು ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಲು ಅವರು ಎಂದೂ ಹಿಂದೆಗೆಯಲಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ಅವರು ಆ ಕೆಲಸ ಬಿಟ್ಟಂದಿನಿಂದ

1912ರಲ್ಲಿ ಮರಣದವರೆಗೆ ಅವರು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಾಗಿ ನಿರಂತರವಾಗಿ ದುಡಿದರು.

ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷರು, ಉನ್ನತ ಕುಲೀನ ವರ್ಗದ ಪ್ರಭುತ್ವವನ್ನು ಪ್ರತಿಭಟಿಸಿದ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಪ್ರತಿನಿಧಿ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅವರು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರತ್ತ ತಿರುಗಿಸಿ ತರಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಅವರು ರಂಗಕ್ಕೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರ ಒಲುಮೆ ಗಳಿಸಿಕೊಟ್ಟವರು. ಮನಃಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೋ ಅಥವಾ ಹಾಗೆಯೇ ಅದಕ್ಕೆ ವ್ಯಾಪಾರೀ ಮನೋಧರ್ಮವನ್ನು ಮೈಯುಣಿಸಿದರು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗವನ್ನು ಹಿರಿದಾಗಿಸಿ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿಶಾಲವಾದ ಬುನಾದಿಯನ್ನು ಹಾಕಲು ಅನುಕೂಲವಾಯಿತು. 'ಅಭಿನಯ ಮತ್ತು ಅಭಿನೇತಾ' ಎಂಬ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಅವರು ಬರೆದ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ನೋಡಿದರೆ, ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿವಿಧ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಎಂತಹ ಗಹನವಾದ, ಗಂಭೀರವಾದ ಪಾಂಡಿತ್ಯವನ್ನು ಅವರು ಪಡೆದಿದ್ದರು ಹಾಗೂ ರಂಗಪ್ರಭುತ್ವವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವಲ್ಲಿ ಅವರು ನಿರ್ವಹಿಸಿದ ಶ್ರಮದ ದುಡಿಮೆ ಎಂತಹದು ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆ ಓದುಗರಲ್ಲಿ ಮೂಡುತ್ತದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ವಿಶಾಲವಾದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕವರ್ಗದ ತಳಹದಿ ಇರಬೇಕು ಎಂಬ ತಾರ್ಕಿಕವಾದವನ್ನು ಮೀರಲು ಅವರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಅವರ ಕಾಲ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ರಾಷ್ಟ್ರವು ಹೋರಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲ. ಹಿಂದೂ ಧರ್ಮದ ಪುನಃಶ್ಚೇತನಕ್ಕೆ ವಿರೋಧಿಯಾಗಿದ್ದ ದಿನಗಳು ಅವು. ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ಅನೇಕ ಕ್ರೂರ, ಅಮಾನವೀಯ ವಿಧಿನಿಷೇಧಗಳನ್ನು ತನ್ನಲ್ಲೇ ಹುದುಗಿಸಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಹೊಸತನದ, ಮಾನವೀಯ ಹೊಸ ನೀತಿಯನ್ನು ಅದು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಿದ್ಧವಿರಲಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ತನ್ನೆಲ್ಲ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿ ಬೀಸಿಬರುತ್ತಿದ್ದ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಎದುರಿಸಿ ನಿಂತಿತ್ತು. ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಹರಡುತ್ತಿದ್ದ ಮತ್ತು ದೇಶೀಯ ಭಾವನೆಗಳು ಕೆರಳುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲವದು.

ಇಂತಹ ಧ್ಯೇಯ ಧೋರಣೆಗಳ ತಿಕ್ಕಾಟದ ನಡುವೆ 'ಜಾತ್ರಾ' ಮತ್ತು 'ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯ 'ತಾಂತ್ರಿಕ ನಿಪುಣತೆ'ಯ ಹೊಸತನದ ಒತ್ತಡವೂ ಆರಂಭವಾಗಿತ್ತು. ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷ್ ಮತ್ತು ಇತರರು ಈ ದಿಶೆಯಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ ಕಾರ್ಯವೇನೆಂದರೆ, ಇವುಗಳಲ್ಲಿನ ಕುಂದುಕೊರತೆಗಳನ್ನು ನಿವಾರಿಸಿ, ಮನರಂಜನೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸಲು ರಂಗವನ್ನು ಪಳಗಿಸಿದ್ದು. ನಾಟಕ ನೋಡುವ ಎಲ್ಲ ಸಾರ್ವಜನಿಕರಿಗೂ ತೃಪ್ತಿ ತಂದ ಹಾಗೂ ಅವರ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಗಳಿಸಿದ ವಿಷಯ ಅದು. ಅಂದಿನ ರಂಗಭೂಮಿ ಭಾವನಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು, ಕಲೆಯ ಕಾಣಿಕೆಯನ್ನು , ವಿನಾಶಕಾರಿ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನು, ಮೊದಲಿಗನಾಗಬೇಕೆಂಬ ಹಂಬಲವನ್ನು, ಹಾಗೂ ಬಂಗಾಳೀ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಪ್ರಾಚೀನತೆಯನ್ನು ಪುರಸ್ಕರಿಸುವ

ನೀತಿಯನ್ನೂ, ಸಣ್ಣತನವನ್ನೂ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯಬದ್ಧತೆಯನ್ನೂ ತನ್ನ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತಿತ್ತು. 'ಬೆಂಗಾಲ್ ಥಿಯೇಟರ್' ಒಂದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ, ಆ ಕಾಲದ ಎಲ್ಲ ರಂಗಮಂದಿರಗಳನ್ನೂ, ಮಂಡಳಿಗಳನ್ನೂ ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷರು ನಿರ್ವಹಿಸಿ; ಅವುಗಳನ್ನು ಸುಭದ್ರವಾದ ತಳಹದಿಯ ಮೇಲೆ ನಿಲ್ಲಿಸಲು ಶ್ರಮಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರು ಬರೆದಿರುವ ನಾಟಕಗಳ ಮೇಲೆ ಅವಲಂಬಿಸದೆ ಇರುವ ಯಾವ ಮಂಡಳಿಯೂ ಇಲ್ಲ. ಕಡೆಯದಾಗಿ ಅವರು ಕಲಿಸದ, ತಿಳಿಸದ, ಬುದ್ಧಿ ಹೇಳದ ಮತ್ತು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸದ ಯಾವ ನಟನಟಿಯರೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಅವರ ನೆರವು ಪಡೆಯದ ಯಾವ ಮಂಡಳಿಯೂ ಬೆಳೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತಿರಲೇ ಇಲ್ಲ. 'ಅಭಿನಯ ಮತ್ತು ಅಭಿನೇತಾ' ಪುಸ್ತಕಕ್ಕೆ ಡಾ । ವಿಭೂತಿ ಮುಖರ್ಜಿಯವರು ಬರೆದಿರುವ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ "ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷರು ಹೊಸ ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುವ ಮುನ್ನ ಅಲ್ಲಿ ನೆರೆದಿದ್ದ ನಟನಟಿಯರಿಗೆ ಅದರಲ್ಲಿನ ವಿವಿಧ ಪಾತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತಿಳಿಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಅವುಗಳ ಆಂತರ್ಯ, ಪಾತ್ರರಚನೆ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಸಾಧಿಸುವ ಬಗ್ಗೆ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನೇ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಹೇಗೆ ನಿಯಂತ್ರಿಸಬೇಕು, ಏರಿಳಿಸಬೇಕು ಎಂಬುದರ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಮತ್ತು ಇತರ ರೀತಿಯ ಅಭಿನಯ ವಿಧಾನವನ್ನು ಸ್ವತಃ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿ, ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿ ತೋರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು" ಎಂದು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಬಿನೋದಿನಿ ದಾಸಿಯವರ ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ, ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷರು ಆಕೆಯನ್ನು ನಟಿಯಾಗಿ ಮಾಡಲು ಪಟ್ಟ ಶ್ರಮದ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. "ಗಿರೀಶ್ ಬಾಬೂರವರ ನಿಷ್ಪಕ್ಷ ಶಿಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ಸರ್ವಕಾಲಿಕದ ಅವರ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನದಿಂದಾಗಿಯೇ ನಾನು ನನ್ನನ್ನು ಅರಿತುಕೊಂಡು, ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು" ಎಂದು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ.

ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷರ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅವರ ರಂಗಸಾಧನೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯಲು ವಿಷಯಕ್ಕೇನೂ ಕೊರತೆಯಿಲ್ಲ. ಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತಿದ್ದ ಹಾಗೂ ಅವರು ಅಭಿನಯಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳ ಕರಪತ್ರಗಳು ಉಪಯೋಗವುಳ್ಳ ಮತ್ತು ಉಪದೇಶವುಳ್ಳ ಆಕರಗಳಾಗಿವೆ. ಅವರ ಜೀವನದ ಮೇಲೆ ಬರೆದಿರುವ ಅನೇಕ ಪುಸ್ತಕಗಳು ಅವರ ಸಮಕಾಲೀನರಾಗಿದ್ದವರ ಮೇಲೆ ಸಹಭಾಗಿಯಾಗಿದ್ದವರ ಮೇಲೆ, ಶಿಷ್ಯರುಗಳ ಮೇಲೆ ಕಾಣಬರುವ ವಿಷಯಗಳು, ಅವರೇ ರಚಿಸಿರುವ ಬರವಣಿಗೆಗಳು ಮತ್ತು ಅವರು ಸಂಭಾಷಿಸಿ ನಡೆಸಿದ ಮಾತುಗಳ ದಾಖಲೆಗಳು ಎಲ್ಲವೂ ಲಭ್ಯವಾಗಿವೆ.

ಅವರ ಬದುಕಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಮತ್ತು ನಂತರ ಅವರ ಬಗ್ಗೆ ರಚಿತವಾಗಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆ ಇಲ್ಲದಿರುವುದನ್ನು ಬಹಳ ಬೇಸರದಿಂದ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ಅವರ ಮೇಲೆ ಪ್ರಶಂಸೆಗಳ ಸುರಿಮಳೆಗರೆದ ಪತ್ರಿಕೆಗಳ ಹೊಗಳಿಕೆ, ಗೌರವಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಸಾರ್ವಜನಿಕರು ಮತ್ತು

ಪೂಜಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಶಿಷ್ಯಕೋಟಿ ಇವರೆಲ್ಲರ ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನು ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದ ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಸಂದಿಗ್ಧದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ಇವರು ಶ್ರೀರಾಮಕೃಷ್ಣ ಪರಮಹಂಸರ ಮೆಚ್ಚಿನ ಶಿಷ್ಯರಾಗಿದ್ದರು. ಅವರ ಈ ಧಾರ್ಮಿಕ ನಿಷ್ಠೆ ಕೆಲವು ಸಮಯ ಅವರ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಅಳತೆ ಮಾಡುವಲ್ಲಿ, ಅವರು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ನೀಡಿದ ಕಾಣಿಕೆಯನ್ನು ತೂಗುವಲ್ಲಿ, ಬಣ್ಣ ಹಚ್ಚಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಎಲ್ಲ ಮಿತಿಗಳನ್ನು ಬದಿಗಿಟ್ಟು ನೋಡಿದರೂ ಅವರು ಮಹಾನ್ ನಟರಾಗಿದ್ದರು. ಅಸಾಧಾರಣ ವರದಾನ ಪಡೆದ ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿದ್ದರು. ಹಾಗೂ ಮಿತಿ ಇಲ್ಲದ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದರು ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಖಚಿತವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು. ಅವರೊಬ್ಬ ಸಂಕೀರ್ಣ ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಜೀವಿ, ಉದಾತ್ತ ವ್ಯಕ್ತಿ. ಹಟ ಕಟ್ಟಿ ದುಡಿಯುತ್ತಿದ್ದ ಒಂದು ಶಕ್ತಿ. ಕೆಲವು ಸಲವಂತೂ ಅವರ ದೃಢ ನಂಬಿಕೆಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ನಡೆದವರು ಕೂಡಾ, ತಮ್ಮ ಸ್ವಾರ್ಥದ ಅನಿಸಿಕೆ ಮತ್ತು ಲಾಭವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು, ತುಟಿ ಎರಡು ಮಾಡದೆ, ಘೋಷರು ರಂಗ ಭೂಮಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಾಗಿ ತ್ಯಾಗ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು.

ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷರು ಹುಟ್ಟುವ ವೇಳೆಗಾಗಲೇ, ಲಾರ್ಡ್ ಮ್ಯಕಾಲೇಯವರ ಖ್ಯಾತ ಟಿಪ್ಪಣಿಯಾದ 'ದೇಶೀಯ ಜನರಿಗೆ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸದ ಕಲಿಕೆ'ಯ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಕೆಲಸಕಾರ್ಯಗಳು ನಡೆದು ಆ ಯೋಜನೆ ಆರಂಭವಾಗಿತ್ತು. ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಮತ್ತು ಮುಕ್ತ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವ ಶಾಲೆ ಕಾಲೇಜುಗಳು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿದ್ದವು. ಭಾರತದ ಮೊದಲ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬಂದದ್ದು ಇವರು ಹುಟ್ಟಿದ ಹಲವಾರು ವರ್ಷಗಳ ನಂತರ. ರಾಜಾರಾಮ್ ಮೋಹನ್‌ರಾಯ್‌ರವರು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸದ ಕಡೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಒಲವು ತೋರಿಸಿ ಹಿಂದೂ ಸಮಾಜದ ಸಂಪ್ರದಾಯಬದ್ಧ ಒಲವುಗಳನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಮಾಡುತ್ತ ಒಂದು ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಿದ್ದರು. 1828ರಲ್ಲಿ ಅವರು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ ಎಲ್ಲ ಮತೀಯರೂ ಒಬ್ಬನೇ ದೇವರನ್ನು ಪೂಜಿಸಬೇಕೆಂಬ ವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಅಂದರೆ ' ಈಶ್ವರವಾದಿ ಆಂದೋಲನಕ್ಕೆ' 1850ರಲ್ಲಿ ದೇವೇಂದ್ರನಾಥ ಠಾಗೂರ್‌ರವರು ಬ್ರಹ್ಮೋಸಮಾಜವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಭದ್ರವಾದ ನೆಲೆಗಟ್ಟನ್ನು ದೊರಕಿಸಿಕೊಟ್ಟರು. ಕೇಶವ ಚಂದ್ರ ಸೇನ್ ರವರು ಸೇರಿದ ನಂತರ ಸಮಾಜ ಹೆಚ್ಚಿನ ಉನ್ನತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯಿತು. ಈ ಸಮಾಜವನ್ನು ಹಿಗ್ಗಿಸಿ ಹಿರಿದಾಗಿಸಬೇಕೆಂಬ ಹಂಬಲಕ್ಕೆ ಪುಷ್ಟಿ ದೊರಕಿದ್ದರಿಂದ, ತಾವೇ'ಸದರನ್ ಬ್ರಾಹ್ಮೋ ಸಮಾಜ' ಎಂಬ ಸಂಸ್ಥೆಯನ್ನು 1878ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು. ಇದರಲ್ಲಿನ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳೆಂದರೆ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಶೈಕ್ಷಣಿಕ ಸುಧಾರಣೆಯ ಮುಖಾಂತರ ವಿಧವಾ ವಿವಾಹ, ಪರದಾ ಪದ್ಧತಿಯ ನಿವಾರಣೆ, ಮಹಿಳೆಯರಿಗೆ ಶಿಕ್ಷಣ, ಅಂತರಜಾತೀಯ ವಿವಾಹ,

ಹೊರದೇಶೀಯ ಪ್ರವಾಸ ಮುಂತಾದ ಇವೆಲ್ಲವೂ ಆಗಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹಿಂದೂ ಶಾಸ್ತ್ರಾಚರಣೆಗೆ ಅಭಿಶಾಪಗಳಾಗಿದ್ದವು.

ಬ್ರಹ್ಮೋ ಸಮಾಜ, ಖ್ಯಾತ ಲೇಖಕರನ್ನು, ಕಲಾವಿದರನ್ನು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಮತ್ತು ಸಮಾಜದ ಗೌರವಾನ್ವಿತರಾದವರನ್ನು ತನ್ನತ್ತ ಸೆಳೆದು ಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿ ಸಫಲವಾಯಿತು. ಇದರ ಮಹತ್ತರ ಸಾಧನೆಯೆಂದರೆ 'ಯುವ ಬಂಗಾಳದ' ವಿಗ್ರಹನಾಶಕ ಅರಾಜಕತ್ವದ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿ ಸದಸ್ಯರನ್ನು ಸಮಾಜದಿಂದ ದೂರವಿರಿಸಿದ್ದು. ಹೆನ್ರಿ ಡೆರೊಜಿಯೋ ಅವರ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ಆಮೂಲಾಗ್ರ ಸುಧಾರಣೆಯಾಗಬೇಕೆನ್ನುತ್ತಿದ್ದ ಯುರೋಪಿನ ಮದ್ಯದ ಅತಿಪಾನ 'ಯುವ ಬಂಗಾಳದ' ಸದಸ್ಯರ ತಲೆಗೇರಿತ್ತು. ಅವರು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹಿಂದೂ ಧರ್ಮವನ್ನೂ, ಹಿಂದೂ ಸಮಾಜವನ್ನೂ ಧಿಕ್ಕರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅಲ್ಲದೆ ಈ ಧಿಕ್ಕಾರ ಪ್ರದರ್ಶನ ಎಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಮುಟ್ಟಿತೆಂದರೆ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ ಅವರು ಹಸುವಿನ ಮಾಂಸವನ್ನು ತಿನ್ನುವುದು, ಮದ್ಯಪಾನ ಮಾಡುವುದು, ಈ ಅನಾಚಾರಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಡಲು ಅವರು ಹಿಂಜರಿಯಲಿಲ್ಲ. ಈ ಅಕೃತ್ಯಗಳನ್ನು ಉಳಿದರೆ 'ಯುವ ಬಂಗಾಳ'ದವರು ನಡೆಸಿದ ಈ ಆಂದೋಲನ 19ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಬೌದ್ಧಿಕ ಕ್ರಾಂತಿಯಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಸಿದ್ಧತೆ ಮಾಡಿದಂತಾಗಿತ್ತು. ಈ ಸಮಯದಲ್ಲಿಯೇ 'ಯುವ ಬಂಗಾಳ' ಮತ್ತು ಬ್ರಾಹ್ಮೋ ಸುಧಾರಣೆಗಳು, ಹಿಂದೂ ಮತ ಚೇತರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಒಂದು ಚಳುವಳಿಯನ್ನೇ ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದವು. ಇಂತಹ ಅನೇಕ ಒತ್ತಡ ಹಾಗೂ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳ ಕಾರಣ, 'ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ವಿಚಾರಣೆ' ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕತೆಯ ಸತ್ವಪೂರ್ಣ ಫಲ ಸಿಕ್ಕಿತು. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಈ ಸಂಕ್ರಮಣವನ್ನು ಬಂಗಾಳ ಪುನರುತ್ಥಾನದ ಕಾಲ ಎಂದು ಹೆಸರಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಈ ಆತ್ಮಶೋಧದ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಕೋನವೆಂದರೆ, ಭಾರತದ ಪ್ರಾಚೀನ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಔನ್ನತ್ಯವನ್ನು ಪರಿಶೋಧಿಸಬೇಕೆಂಬ ಹಂಬಲ ಹಾಗೂ ಅದರ ಭವಿಷ್ಯದ ಸಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ಮನಃಪೂರ್ವಕವಾದ ನಂಬಿಕೆ. ಇದು, ಮೊದಲಿಗೆ, ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಮಾನಸಿಕ ಸ್ಥಿತಿ, ನಂತರ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಗಳಿಕೆ, ಹೀಗೆ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಪಡೆಯಿತು. 1885ರಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ನ್ಯಾಷನಲ್ ಕಾಂಗ್ರೆಸ್ ಆರಂಭವಾದಾಗಿನಿಂದ, 'ದೇಶ ಭಾಷಾ ಪತ್ರಿಕೆಗಳ ಕಾಯಿದೆ' ಮತ್ತು 'ಆಯುಧಗಳ ಕಾಯಿದೆ' ಗಳ ವಿರುದ್ಧ ಹಾಗೂ ಭಾರತೀಯರಿಗೆ ಸರ್ಕಾರದ ಉಚ್ಚ ಸೇವಾಸ್ತರಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದ ಘಟನೆಯ ವಿರುದ್ಧ ಇದುವರೆಗೆ ಒಳಗೊಳಗೇ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿ ತುಮುಲಕ್ಕೆ ರಾಜಕೀಯ ಹಾದಿ ದೊರಕಿಸಿ ಕೊಟ್ಟು ದೇಶೀಯ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಆಂದೋಲನಕ್ಕೆ ಅಂಕುರಾರ್ಪಣ ಮಾಡಿದಂತಾಯಿತು. ವೈಸರಾಯ್‌ರವರ ಶ್ರೀರಕ್ಷೆ ಪಡೆದು, ಕಾಂಗ್ರೆಸ್ಸನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದವರ ಮೂಲ ಉದ್ದೇಶ, ಇಂಥ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿ ಹಾದಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಆಡಳಿತದವರೊಡನೆ ಸಂಭಾವಿತ

ಗೃಹಸ್ಥನ ರೀತಿ ಸಂಭಾಷಿಸುವುದಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಕೆಲವೇ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಂಗ್ರೆಸ್ ಕವಲು ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲಬೇಕಾಯಿತು. ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನ ಉದಿಸಿದಂತೆ ಕಾಂಗ್ರೆಸ್, ದೇಶದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಹೋರಾಡುವ ರಾಜಕೀಯ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆಗೊಂಡಿತು. ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದ್ದ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯು ಅನೇಕ ವಿಧ್ವಂಸ ಗುಂಪುಗಳ ಹುಟ್ಟಿಗೂ ಕಾರಣವಾದುದಲ್ಲದೆ, ಅತಿರೇಕದ ಚಿಂತನೆಗಳು ಬೆಳೆಯಲಿಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು. 1905ರಲ್ಲಿ ಲಾರ್ಡ್ ಕರ್‌ಜನ್ ಬಂಗಾಳವನ್ನು ಇಬ್ಭಾಗ ಮಾಡಿದಾಗ ಈ ಎಲ್ಲ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿ ಧ್ಯೇಯಧೋರಣೆಗಳು ಒಂದಾಗಿ, ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ಹಾಹಾಕಾರವೆದ್ದು ವ್ಯಾಪಕ ಚಳುವಳಿಯಾಯಿತು.

ಇಂತಹ ಧಾರ್ಮಿಕ, ಸಾಹಿತ್ಯಕ, ಬೌದ್ಧಿಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯ ಪ್ರಕ್ಷುಬ್ಧತೆಯ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷ್ ಅವರು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಜನರತ್ತ ತರಲಿಕ್ಕೆ ಶ್ರಮವಹಿಸಿ ದುಡಿಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಅವರು ಅನೇಕ ಸಂಕಷ್ಟಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸಿ, ಅವುಗಳ ಮೇಲೇರಿ, ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಒಂದು ಜನಪ್ರಿಯ ಮನರಂಜನೆಯ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿ, ಉದ್ದೇಶಿತ, ನಿಶ್ಚಿತ ಗುರಿಸಾಧನೆಯ ವಾಹಕವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿದರು. ಬಂಗಾಳದ ಚರಿತ್ರೆ ಹಿರಿಮೆ ಗಳಿಸಿದ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ತನ್ನಲ್ಲಿ ಬರೆದುಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿ ಮಗ್ನವಾಗಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅವರ ಹೆಸರೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸ್ಥಾನ ಗಳಿಸುವಂತೆ ದುಡಿದು ಸಾರ್ಥಕ್ಯ ಮಾಡಿಕೊಂಡುದು ಅವರ ಹಿರಿಮೆಗೆ ಒಂದು ನಿದರ್ಶನ.

ಇತರ ನಟರು ಮತ್ತು ರಂಗಮಂದಿರಗಳು

ಆರ್ಥಿಕ ನೆರವು, ಸಮಯ ಮತ್ತು ಸಾಮರ್ಥ್ಯದಿಂದ ಕಲ್ಕತ್ತದಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸುವುದಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಜನಪ್ರಿಯಗೊಳಿಸುವುದಕ್ಕೆ ತಮ್ಮಲ್ಲಿದ್ದುದೆಲ್ಲವನ್ನು ಹೂಡಿದವರು ಬಹಳ ಮಂದಿ. ಅಂತಹವರಲ್ಲಿ ಕಲಾಕಾರ – ರಂಗ ನಿಯೋಜಕ – ಶಿಲ್ಪಜ್ಞ–ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕ, ಹಾಗೂ ಕಡು ಶ್ರಮಕ್ಕೆ ಹೆದರದೆ ನಿರಂತರವಾಗಿ ದುಡಿದ ಧರ್ಮದಾಸ್ ಸೂರ್ ಒಬ್ಬರು. ನಾಟಕಕಾರ – ನಟ ನಾಗೇಂದ್ರನಾಥ್ ಬಂಧೋಪಾಧ್ಯಾಯರು ಇನ್ನೊಬ್ಬರು. ಸದಾ ಸಹಾಯ ನೀಡುವುದಕ್ಕೆ ಸಿದ್ಧವಿದ್ದು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ನೀಡುತ್ತಾ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ರಂಗದ ಬೆಳಕಿನಿಂದ ಮರೆಯಾಗಿ ದುಡಿದು, ಬೆನ್ನು ತಟ್ಟಿ ಭೇಷ್ ಎನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳದ, ಪ್ರಶಂಸೆಯ ಸುರಿಮಳೆ ಕರೆಯದ, ಹಿಂಭಾಗದಲ್ಲಿದ್ದು ಸಾರ್ಥಕ ಸೇವೆ ಸಲ್ಲಿಸಿದ ಅನೇಕರಲ್ಲಿ ಭಾಬುನ್ ನಿಗೋಯ ಪ್ರಮುಖರು. ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಈ ಎಲ್ಲ ಮಹನೀಯರಿಗೆ ಕೃತಜ್ಞತಾ ಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಕೈ ಜೋಡಿಸಬೇಕು. ಏಕಾಂಗಿಯಾಗಿ, ಸರ್ವವಿಧದ ಸೀಮಾತೀತ ಸೇವೆ ಸಲ್ಲಿಸಿದ್ದುದರ ಸಿಂಹ ಪಾಲು ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷರದು ಎಂಬುದು ನಿರ್ವಿವಾದವಾದುದ್ದು. ಇವರ ನಂತರ ಅತ್ಯಧಿಕವಾಗಿ ಸೇವೆ ಸಲ್ಲಿಸಿದವರು ಅರ್ಧೇಂದು ಶೇಖರ್ ಮುಸ್ತಾಫಿ; ಜನಪ್ರಿಯತೆಯಲ್ಲಿ ಸಮಾನ ಹಿರಿಮೆ, ಗೌರವ ಗಳಿಸುವಲ್ಲಿ, ಸಹಭಾಗಿಗಳಿಂದ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರೀತ್ಯಾದರಗಳನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸುವಲ್ಲಿ ಇವರು ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷರಿಗೆ ಎದುರಾಳಿ ಎಂದರೂ ತಪ್ಪಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಒಬ್ಬ ಹಾಸ್ಯನಟನಾಗಿ ಮತ್ತು ಅಣಕು ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿಸ್ಸೀಮನಾಗಿ ತನ್ನ ಜೀವಿತ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ಜನಜನಿತ ಕಥೆಯಾಗಿ ಬಾಳಿದವರು ಈ ಮುಸ್ತಾಫಿ.

ಅರ್ಧೇಂದು ಮುಸ್ತಾಫಿ ಒಂದು ಕಾಲಕ್ಕೆ ಶ್ರೀಮಂತರಾಗಿದ್ದು ನಂತರ ಬಡತನಕ್ಕೆ ಬಲಿಯಾಗಿದ್ದ ಕುಟುಂಬದಲ್ಲಿ 1856ರ ಜನವರಿಯಲ್ಲಿ ಜನಿಸಿದರು. ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷರಂತೆಯೇ ಅವರು ಶಾಲಾ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸವನ್ನು

ಮುಗಿಸಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ತಮಗೆ ತಾವೇ ಕಲಿಸಿಕೊಂಡರು. ಕೈಗೆ ಸಿಕ್ಕಿದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅದು ಎಂತಹದಿದ್ದರೂ ತದೇಕಚಿತ್ತದಿಂದ ಓದಿದರು. ಹದಿನಾರು ವರ್ಷದವರಾಗಿದ್ದಾಗ, ಅವರು ವೀಕ್ಷಿಸಿದ ಒಂದು ಪ್ರದರ್ಶನದಿಂದ, ಅವರಿಗೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ತಿಗಣೆ ಕಡಿಯಿತು ಎಂದು ತಾವೇ ಬರೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಅದು ಪೂರ್ಣ ಜೀವಿತ ಕಾಲದ ರೋಗವಾಗಿಯೇ ಅವರಿಗೆ ಅಂಟಿಕೊಂಡಿತು. ಅವರು ಅದರಿಂದ ಹೊರಬರುವುದಕ್ಕಾಗಲೀ ಅಥವಾ ಅದನ್ನು ನಿವಾರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕಾಗಲೀ ಎಂದಿಗೂ ಇಚ್ಛೆ ಪಡಲಿಲ್ಲ. ಬಯಸಿ ಬಯಸಿ ತಂದು ಕೊಂಡ ಸ್ಥಿತಿ ಅದು. ಅವರು ನೆರಳಿಗೆ ಮತ್ತು ನೆರವಿಗೆ ಆಶ್ರಯ ಪಡೆದಿದ್ದ ಶ್ರೀಮಂತ ಸಂಬಂಧಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಕಥಾ ವಸ್ತುವುಳ್ಳ ಒಂದು ವಿಡಂಬನಾತ್ಮಕ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಪಾಲುಗೊಂಡದ್ದು ಅವರ ಈ ನಿಲುವಿಗೆ ಸಾಕ್ಷಿ. ಆದರೆ ಈ ಪ್ರದರ್ಶನ ಅವರ 'ಆಶ್ರಯ'ವನ್ನೇ ಪಣವಾಗಿ ಪಡೆಯಿತು. ಅವರ ನೈತಿಕ ಸ್ಥೈರ್ಯ ಇದಕ್ಕೆಲ್ಲ ಲೆಕ್ಕವಿಡಲಿಲ್ಲ. ಒಂದು ನಗೆಗಾಗಿ, ಇಲ್ಲವೆ ಒಂದು ಅಣುಕು ಕೃತ್ಯ ಮಾಡುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಅವರು ಎಂಥ ಬೆಲೆಯನ್ನೂ ಕೊಡಲು ಸಿದ್ಧರಾಗಿದ್ದರು.

ಅರ್ಧೇಂದು ಮುಸ್ತಾಫಿ, 'ನೀಲ್ ದರ್ಪಣ್' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಗೋಲಕ್ ಬಸು ಮತ್ತು ಶ್ರೀಯುತ ವುಡ್ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯಾಗಿ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲಿಗೆ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ನಾಟಕ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡರು. ಅವರು 'ಬ್ರಾಹ್ಮಣ' ನ ಪಾತ್ರದಲ್ಲೂ ಆಕರ್ಷಕ ರೀತಿಯ ಅಭಿನಯ ನೀಡಿ ತಮ್ಮ ಮೊದಲ ಅಭಿನಯದಿಂದಲೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಸೂರೆಗೊಂಡರು. ತಮಗೆ ವರದಾನವಾಗಿ ಬಂದಿದ್ದ ಅಣಕು ಕಲೆಯನ್ನು ಅವರು ವಸಾಹತುವಿನ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಮನುಷ್ಯನ ನಡತೆ, ನಡವಳಿಕೆಗಳ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಚಿತ್ರ ಮಾಡುವಲ್ಲಿ ಅತಿಚತುರತೆಯಿಂದ ಬಳಸಿಕೊಂಡರು. ಬಹಳ ಬಂಗಾಳೀ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಖಳನಾಯಕನ ರೀತಿಯ ಈ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕು ಎಂದರೆ, ಇಡೀ ವಂಗ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಇವರೊಬ್ಬರೇ ಎಂಬಷ್ಟು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದರು. ಅರ್ಧೇಂದು ಮುಸ್ತಾಫಿಯವರ ರಂಗ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಇತರರಂತೆಯೇ ಪ್ರಮುಖ ನಟನಾಗಿ ಒಂದು ಮಂಡಳಿಯಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಮಂಡಳಿಗೆ ವಲಸೆ ಹೋಗುವುದೂ ಅಥವಾ ರಂಗ ಶಿಕ್ಷಕನಾಗಿ ಮಂಡಳಿ ಚಲಿಸುವುದೂ, ಆಗಾಗ ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕನಾಗಿಯೋ ರಂಗಮಂದಿರದ ಗುತ್ತಿಗೆದಾರನಾಗಿಯೋ ನಡೆದಾಡುತ್ತಿದ್ದುದು ಒಂದು ದಾಖಲೆಯಾಗಿ ಹೋಗಿದೆ. ಮೊದಲ ಹತ್ತಾರು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ವೃತ್ತಿರಂಗ ಭೂಮಿಯೊಂದಿಗೆ ಸಂಪರ್ಕ ಹೊಂದಿದ್ದ ಅವರ ಜೀವನ, ಪ್ರವಾಸ ಮಾಡುತ್ತಾ, ಕಲ್ಕತ್ತದ ಹೊರಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿನ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿ ಬೆರೆತು ಹೋಯಿತು. ಈ ಸಮಯದಲ್ಲಿಯೇ ಅವರು ತಮ್ಮ

ಅನುಕರಣಾಭಿನಯದ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು, ಬೆಳೆಸಿ, ಬಲಿಸಿ, ಕರಗತ ಮಾಡಿಕೊಂಡರು.

ಹಳೆಯ 'ಗ್ರೇಟ್ ನ್ಯಾಷನಲ್' ನಿವೇಶನದಲ್ಲಿ ಹೊಸದಾಗಿ ನಿರ್ಮಾಣವಾದ 'ಮಿನರ್ವ ಥಿಯೇಟರ್' ಅನ್ನು 1893 ರಲ್ಲಿ ಅರ್ಧೇಂದು ಮುಸ್ತಾಫಿಯವರು ಸೇರಿದರು. ಈ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷರು 'ಮಿನರ್ವ' ದ ಆಡಳಿತ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನು ಹೊತ್ತಿದ್ದರು. ಅಲ್ಲದೆ ಅವರು 'ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್' ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಲು ಅಣಿಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅರ್ಧೇಂದು ಮುಸ್ತಾಫಿಯವರು 'ಮಾಟಗಾತಿ', ಮುದುಕ, ಬಾಗಿಲು ಕಾಯುವವ ಮತ್ತು ವೈದ್ಯ – ಈ ನಾಲ್ಕು ಸಣ್ಣ ಸಣ್ಣ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಬೇಕಾಯಿತು. ಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕದ ವಿಮರ್ಶೆ ಬಂದಾಗ, ಈ ನಾಲ್ಕು ಸಣ್ಣ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಜೀವ ತುಂಬಿ ಅಭಿನಯ ನೀಡಿದ್ದ ಇವರನ್ನು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಪ್ರಶಂಸಿಸಿ ಹೊಗಳಿ ಬರೆದಿದ್ದರು. ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷರ 'ಅಬು ಹುಸೈನ್' ಎಂಬ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ, ಅರ್ಧೇಂದು ಮುಸ್ತಾಫಿಯವರ ಪ್ರತಿಭೆ ಒಬ್ಬ ಹಾಸ್ಯ ನಟನಾಗಿ ಸಂಪೂರ್ಣ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಅರಳಿತು. ಆನಂತರ ಅವರ ಖ್ಯಾತಿ ಶಾಶ್ವತವಾಯಿತು.

ಅರ್ಧೇಂದು ಮುಸ್ತಾಫಿಯವರು ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರಯೋಗಗಳಾದ ನಂತರ 'ಮಿನರ್ವ' ಮಂಡಳಿಯನ್ನೂ ಬಿಟ್ಟು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಒಂದು ಹೊಸ ರಂಗಮಂದಿರದ ನಿರ್ವಹಣೆಯ ನಿರ್ಧಾರ ಕೈಗೊಂಡರು. ಇವರು ಗುತ್ತಿಗೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡ 'ಎಮರಾಲ್ಡ್ ಥಿಯೇಟರ್' ಬಹಳ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೇ ಸರಿಪಡಿಸಲಾಗದ ದುಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಮುಟ್ಟಿತ್ತು. ಮುಸ್ತಾಫಿಯವರು ಅದನ್ನು ಗುತ್ತಿಗೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಏನೇನು ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಮಾಡಿದರೂ ಯಶಸ್ಸನ್ನು ಗಳಿಸಲಾಗಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇವರು ತಮ್ಮ ಒಂದೂವರೆ ವರುಷದ ಒಡೆತನದಲ್ಲಿ ನಟರುಗಳ ಶಿಕ್ಷಕನಾಗಿ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕನಾಗಿ ನಡೆಸಿದ ಸೇವೆ ಶ್ಲಾಘನೀಯವಾದದ್ದು. ಅವರು ಏನೂ ಅರಿಯದವರನ್ನು ಕಲಿಸಿ ತಿದ್ದಿ ಬಹಳ ಉತ್ತಮ ನಟ, ನಟಿಯರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿದರು. ನಂತರದ ವರುಷಗಳಲ್ಲಿ ಇವರೆಲ್ಲ ಹೆಸರಾಂತ ನಟನಟಿಯರಾಗಿ ವಂಗ ವೃತ್ತಿ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಅಪಾರವಾದ ಮನ್ನಣೆ ಗಳಿಸಿದರು. ಅವರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರು ಮುಸ್ತಾಫಿಯವರು. ಮಣ್ಣಿನ ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಮಹಾ ಕಲಾವಿದನನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಬಲ್ಲ ಮೇಧಾವಿಗಳು ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ಅರ್ಧೇಂದು ಮುಸ್ತಾಫಿಯವರ ಮರಣದ ನಂತರ ಸಂತಾಪ ಸೂಚಕ ಸಭೆಯಲ್ಲಿ ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷರು ಅರ್ಧೇಂದು ಮುಸ್ತಾಫಿಯವರು ಅಸೀಮ ಸಹನೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿ ನಟರುಗಳನ್ನು ತರಬೇತಿಗೊಳಿಸುವ ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದಿದ್ದರು ಎಂದು ಮನ ತುಂಬಿ ಮಾತನಾಡಿದರು. ಅವರು ಯಾರಾದರೊಬ್ಬ, ಒಂದು ಸಣ್ಣ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕಿದ್ದರೂ, ಅವನನ್ನು ಆ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಪರಿವರ್ತಿಸಿ ಅವನಲ್ಲಿ ಇದರ ಬಗ್ಗೆ ಆಸಕ್ತಿ ತುಂಬಿ ಆ ಭೂಮಿಕೆಯ

ಅಮೋಘ ಸಾಧನೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಆವನಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆ ಬರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವರು ನಿರ್ವಹಿಸಬೇಕಾಗಿದ್ದ ಶ್ರಮದ ದುಡಿಮೆ, ವಿಶ್ರಾಂತಿ ಇರದ ತೊಂದರೆಗಳು, ಮತ್ತು ವ್ಯಯ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿದ್ದ ಸಮಯ ಇದಾವುದಕ್ಕೂ ಗಮನ ಕೊಡದೆ, ಆ ಹೊಸಬನನ್ನು ನುರಿತ ನಟನಾಗಿ ಮಾಡಬೇಕೆಂಬ ಏಕೈಕ ಹಂಬಲದಿಂದ ಮಿತಿಮೀರಿ ಶ್ರಮಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. "ಅರ್ಧೇಂದು ಶೇಖರ್ ಪ್ರತಿಸ್ಪರ್ಧಿಯೇ ಇಲ್ಲದಂಥ ಶಿಕ್ಷಕ'' ಎಂದು ಅಪರೇಶ ಮುಖರ್ಜಿಯವರು ತಮ್ಮ 'ರಂಗಾಲಯೇ ತ್ರಿಸ್ ಒತಸರ್' ಎಂಬ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. "ನಟರಿಗೆ ಏನೂ ಹೇಳಿಕೊಡದೆ ಮುಂದೆ ನಿಂತು ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಮಾತನಾಡು ಎಂದೂ ಹೇಳದ ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷ್‌ರಂತಲ್ಲದೆ ಅರ್ಧೇಂದು ಶೇಖರ್ ಯಾವ ಬಗೆಯ ಭೇದ ಭಾವವೂ ಇಲ್ಲದೆ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ತಿಳಿಸಿಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರು'' ಎಂದು ಮುಂದಿನ ಪೀಳಿಗೆಗೆ ಅವಶ್ಯಕವಾದುದ್ದನ್ನು ತಿಳಿಸಲಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಅತೃಪ್ತಿಯಿಂದ ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. (ಆದರೆ ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯ 'ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷರು' ಯಾರಿಗೂ ಯಾವ ಕಾರಣಕ್ಕೂ ಕಲಿಸಲಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಹೇಳಿಕೆ ಸತ್ಯಕ್ಕೆ ದೂರವಾದ ಅದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಸಾಕ್ಷಿ ಪುರಾವೆಗಳಿಂದ ತಿಳಿದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ.)

ಅರ್ಧೇಂದು ಮುಸ್ತಾಫಿಯವರ ಭೇದ ಭಾವವಿಲ್ಲದ ಶಿಕ್ಷಣದ ರೀತಿ ಅವರನ್ನು ಅವರ ಸಹಭಾಗಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರೀತಿ ಭಾಜನರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿತು. ಅವರ ನಿಸ್ವಾರ್ಥತೆ, ಮನೋಹರ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಮತ್ತು ವಿನೋದ ಪಟುತನ, ಐಹಿಕ ಸುಖ ಭೋಗಗಳಿಗೆ ಮನಸ್ಸು ಕೊಡದೆ, ಅವರ ಉದಾತ್ತವಾದ, ಉದಾರ ಮನೋಭಾವ ಈ ಎಲ್ಲ ಬಂಗಾಳದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ದಂತಕಥೆಗಳಾಗಿ ಬಿಟ್ಟಿವೆ. ಸ್ವಾರ್ಥದ ಗಳಿಕೆಗೆ ಮನಸ್ಸು ಕೊಡದ ಅರ್ಧೇಂದು ಮುಸ್ತಾಫಿಯವರು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಮಾಸಿಕ ಆದಾಯ ಕೇವಲ ರೂ.85/– ಇದ್ದುದನ್ನು ಸಾರ್ವಜನಿಕರು ಕಣ್ಣಾರೆ ಕಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯ ಪ್ರಾಪಂಚಿಕತೆಯ ಅಪರಾಧ ಮನೋಭಾವ ಹುದುಗಿ ಕುಳಿತಿರುವುದನ್ನು ಕಂಡ ಹಾಗಾಗುತ್ತಿತ್ತೆಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದು. ಆದರೆ ಅವರ ಅಚ್ಚುಮೆಚ್ಚಿನ ನಟನ ಬಗ್ಗೆ ಅವರು ಸುರಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಪ್ರೀತ್ಯಾದರಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ವಿಧದ ಕೃತ್ರಿಮತೆಯ ಸುಳಿವೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಅವರು ಅವನೊಂದಿಗೆ ವಾರಕ್ಕೊಮ್ಮೆ ಬಂದು ಪೂರ್ಣ ರಾತ್ರಿ ಕುಳಿತು ನಕ್ಕು ನಲಿಯುತ್ತಿದ್ದರು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ. ಅಂತಹ ಮಧುರ ಬಾಂಧವ್ಯ ಅವರನ್ನು ಅನೇಕ ಕಲಾವಿದರೊಂದಿಗೆ ಬೆಸೆದಿತ್ತು.

ಅರ್ಧೇಂದು ಮುಸ್ತಾಫಿ ಅಸಾಧಾರಣ ಪರಿಣತೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದ ಅನುಕರಣ ಕಲೆ ಮತ್ತು ವಿನೋದ ಪಟುತ್ವಗಳು ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಹಾಸ್ಯಗಾರರ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತವಾಗದೆ, ಅವರ ಪ್ರತಿಭೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತರ ಸ್ತರಗಳಲ್ಲಿ ಹಬ್ಬಿ ವಿವಿಧ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಿ ಖ್ಯಾತಿ ಪಡೆದರು. 'ರಾಜಾ ಬಸಂತ ರೇ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿನ

ಪ್ರತಾಪಾದಿತ್ಯನ ಗಂಭೀರ ಪಾತ್ರ, ಮತ್ತು 'ಪ್ರಫುಲ್ಲ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿನ ಯೋಗೇಶನ ಪಾತ್ರವೂ ಒಳ್ಳೆಯ ಪ್ರಶಂಸೆಯನ್ನು ಗಳಿಸಿದುದನ್ನು ನಾವು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ.

"ಸತ್ವಪೂರ್ಣ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿನ ಅಭಿನಯದಲ್ಲೂ ಅವರು ಘೋಶರಗಿಂತ ಮೇಲು. ಒಂದೇ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕಾಗಿದ್ದಾಗ ಅವರು ನಿಂತುನಿಂತಂತೆ ಬದಲಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಉಡುಪು, ಪ್ರಸಾಧನ, ಹಾವಭಾವ ಹಾಗೂ ಧ್ವನಿ, ಎಂತಹವರಿಗೂ ಇವರು ಅರ್ಧೇಂದು ಶೇಖರ್‌ರವರೇ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ ಎಂದು ಊಹಿಸಲಿಕ್ಕೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ" ಎಂದು ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ

1895ರ ಕ್ರಿಸ್‌ಮಸ್ ದಿನದಂದು 'ನೀಲ್‌ದರ್ಪಣ' ನಾಟಕದ ಪ್ರದರ್ಶನ ಆದನಂತರ 'ಎಮರಾಲ್ಡ್' ಥಿಯೇಟರ್ ಮುಚ್ಚಿಹೋಯಿತು. ನಂತರ ಆರು ವರುಷಗಳ ಕಾಲ ಅರ್ಧೇಂದು ಮುಸ್ತಾಫಿಯವರು ಸ್ವಲ್ಪ ಸ್ವಲ್ಪ ಸಮಯ ಇರುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ಸಮಯದಲ್ಲೇ ಅವರು ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗ ಮಂಡಳಿಗಳಿಗೆ ತಿಳಿಹೇಳುತ್ತಾ, ವಿವರಿಸುತ್ತಾ, ಅಭಿನಯವನ್ನು ಕಲಿಸುತ್ತಾ, ರಂಗ ಶಿಕ್ಷಣ ಕೊಡುತ್ತಾ ಅವರುಗಳು ಆಗಾಗ್ಗೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಲು ಸಹಾಯ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಇಂತಹ ಮಂಡಳಿಗಳು ಲೆಕ್ಕವಿಲ್ಲದಷ್ಟು ಪ್ರಾರಂಭವಾದವು ಹಾಗೂ ಬೆಳೆದವು. ಆದರೆ ಇವು ಯಾವುವೂ ಹೆಚ್ಚು ಕಾಲ ಬಾಳಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇವುಗಳ ದೆಸೆಯಿಂದಾಗಿ ಬಂಗಾಳಿ ನಾಟಕ ನೋಡುವ ಅಭ್ಯಾಸ ಹೆಚ್ಚಿತು. ಈ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಅರ್ಧೇಂದು ಮುಸ್ತಾಫಿ 'ಅಶೋಕಾ' ಥಿಯೇಟರ್‌ನಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಕಾಲ ಉಳಿದರು. ಅನಂತರ ಅವರು 1906ರಲ್ಲಿ 'ಸ್ಟಾರ್' ಮಂಡಳಿಯನ್ನು ಸೇರಿಕೊಂಡರು. ಈ 'ಸ್ಟಾರ್' ಮಂಡಳಿಯನ್ನು ಅವರು ಮತ್ತೆ 'ಮಿನರ್ವ' ಮಂಡಳಿಯನ್ನು ಸೇರುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಸೆಪ್ಟೆಂಬರ್ 1904ರಲ್ಲಿ ಬಿಟ್ಟರು. ಇಲ್ಲಿ ಅವರು ಹಲವಾರು ಸಲ ಹೋಗಿ, ಮತ್ತೆ ತಿರುಗಿ ಬಂದು, ಅಂತೂ 1908ರವರೆಗೆ ಈ ಮಂಡಳಿಯಲ್ಲೇ ಇದ್ದರು. ಜೀವನದುದ್ದಕ್ಕೂ ಮದ್ಯಪಾನ ಮಾಡಿದ್ದರಿಂದ, ಸರಿಯಾಗಿ ನಿದ್ದೆ ಮಾಡದೇ ಇದ್ದುದರಿಂದ ಹಾಗೂ ಆರೋಗ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಸಣ್ಣಪುಟ್ಟ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಎಂದೂ ಗಮನಿಸದೇ ಇದ್ದುದರಿಂದ ಅವರ ಆರೋಗ್ಯ ಕೆಟ್ಟುಹೋಯಿತು. ಆದರೂ ಅವರು ಸುಲಭದಲ್ಲಿ ಮಣಿಯಲಿಲ್ಲ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಿಸರವನ್ನು ಎಂದಿಗೂ ಬಿಡಲಿಲ್ಲ. 1908 ಜುಲೈನಲ್ಲಿ ಅವರು 'ಮಿನರ್ವ' ಬಿಟ್ಟು ಕೋಹಿನೂರ್ ಮಂಡಳಿಯನ್ನು ಸೇರಿಕೊಂಡರು. ಆಗಸ್ಟ್ 9 ಭಾನುವಾರ ದಂದು ಅವರು ಎರಡು ಗಂಭೀರವಾದ ಹಾಗೂ ಸತ್ವಪೂರ್ಣ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕಾಗಿ ಬಂತು. ಒಂದು 'ಪ್ರಫುಲ್ಲ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ 'ಯೋಗೇಶ' ನ ಪಾತ್ರ, ಮತ್ತೊಂದು ದೀನಬಂಧು ಮಿತ್ರರ 'ನವೀನ ತಪಸ್ವಿನಿ'

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಜಲಧರ ಪಾತ್ರ. ಆ ವೇಳೆಗೆ ರೋಗಗ್ರಸ್ತರಾಗಿ ಅತ್ಯಂತ ದುರ್ಬಲರಾಗಿದ್ದರು. ತಮ್ಮ ಪಾತ್ರದ ಪ್ರವೇಶದವರೆಗೂ ನಿಲ್ಲಲೂ ಕೂಡ ಆಗದಷ್ಟು ಅಶಕ್ತರಾಗಿದ್ದರು. ಆದರೂ ತಮ್ಮ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನು ಅಂದು ಮುಗಿಸಿ ರಂಗದಿಂದ ಹೊರಬರುತ್ತಿದ್ದಂತೆಯೇ ಕುಸಿದು ಬಿದ್ದರು. ತಕ್ಷಣವೇ ಅವರ ಸ್ನೇಹಿತರೊಬ್ಬರ ಮನೆಗೆ ಸಾಗಿಸಲಾಯಿತು. ಅಲ್ಲಿ ಸೆಪ್ಟೆಂಬರ್ 17, 1908ರಂದು ಅವರ 59ನೇ ವರ್ಷದಲ್ಲಿ ನಿಧನರಾದರು.

ಹೊರದೇಶದವರಿಂದ ರಂಗ ಕಲೆಯನ್ನು ಪಡೆದು ಅದನ್ನು ಸ್ವಂತ ಭಾಷೆಯ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಮಿಲನಗೊಳಿಸಿ ನಮ್ಮದೆನ್ನುವಂತೆ ಹೊಂದಿಸಿ, ಭಾವೈಕ್ಯ ಮಾಡಿದವರು ಬಹಳ ಮಂದಿ. ಅನೇಕ ಸಾಮಾಜಿಕ, ಆರ್ಥಿಕ ಕಾರಣಗಳೂ ಅಲ್ಲದೆ ಹಿರಿತನವುಳ್ಳ ಅನೇಕರಿಂದ ಈ ಕಾರ್ಯ ನಡೆಯಿತು. ಆದರೆ ಈ ಪುಸ್ತಕಕ್ಕೆ ಮಿತಿ ಇರುವುದರಿಂದ ಅದನ್ನೆಲ್ಲಾ ದಾಖಲಿಸುವುದಿರಲಿ, ಸಾಂದರ್ಭಿಕವಾಗಿ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ಸೂಚಿಸಲಿಕ್ಕೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದೆಂತಹ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ಇತಿಹಾಸ ಬರೆದರೂ, ವಂಗ ರಂಗದ ಪ್ರಾರಂಭಿಕ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಬಿನೋದಿನಿ ದಾಸಿಯಂತಹ ಮಹಾನ್ ನಟಿ ಹಾಗೂ ಜನಪ್ರಿಯ ಕಲಾವಿದೆಯನ್ನು ಮರೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ.

ಆ ಕಾಲದ ಅನೇಕ ಇತರ ನಟಿಯರಂತೆಯೇ ಬಿನೋದಿನಿಯವರು ಉತ್ತರ ಕಲ್ಕತ್ತದ ವೇಶ್ಯಾ ವಾಟಿಕೆ ಜಿಲ್ಲೆಯಿಂದ ಬಂದವರು. ಆಕೆ ಬೇಗ ಬುದ್ಧಿ ಬೆಳೆದ ಬಾಲಕಿ. ಒಬ್ಬ ಸಂಗೀತಗಾರನ ಬಳಿ ಗಾಯನ ಪಾಠಗಳನ್ನು ಹೇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಕ್ಕೆ ಹೋದಾಗ ಆತ ಇವರಿಗೆ ಒಂದು ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಯಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಕೊಡಿಸುತ್ತೇನೆಂದು ತಿಳಿಸಿದನು. ಅದರಂತೆ ಈಕೆ "ಗ್ರೇಟ್ ನ್ಯಾಷನಲ್'' ಮಂಡಳಿಯನ್ನು ತಿಂಗಳಿಗೆ ಹತ್ತು ರೂ. ಸಂಬಳದ ಮೇಲೆ ಸೇರಿಕೊಂಡರು. ಆಗ ಅವರಿಗೆ ಹನ್ನೊಂದು ಅಥವಾ ಹನ್ನೆರಡು ವರ್ಷ ವಯಸ್ಸು.

ಬಿನೋದಿನಿ ಬಹಳ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷಿಯ ಹಾಗೂ ಉತ್ಸುಕತೆಯಿಂದ ಬೇಗ ಬೇಗ ಕಲಿಯುವ ಆಸಕ್ತಿ ಹೊಂದಿದ್ದ ಬಾಲಕಿ. ಅಂತಹ ಎಳೆಯ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲೇ ಆಕೆ ಶ್ರಮವೆನ್ನದೆ, ಸತತವಾಗಿ ತನ್ನಲ್ಲಿನ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದಳು. ಅವಳು ಹದಿನೈದು ವರ್ಷದವಳಿದ್ದಾಗ ಆಕೆಯ ರಂಗ ಶಿಕ್ಷಣ "ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷರ'' ಪಾಲಿಗೆ ಬಂದಿತು. ಬಿನೋದಿನಿಗೆ ಯಾವ ಬಗೆಯ ಶಾಲಾ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸವೂ ಆಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಆಕೆ ಬಂಗಾಳಿ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಸ್ವತಃ ಕಲಿತಿದ್ದಳು. ಅದರ ಮೇಲೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಪ್ರಭುತ್ವ ಕೂಡ ಪಡೆದಿದ್ದಳು. ಜನ ಆಶ್ಚರ್ಯ ಪಡುವಂತೆ, ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ನಟ ನಟಿಯರ ಬಗ್ಗೆ, ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ನಾಟಕಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಆಕೆ ತಿಳಿದುಕೊಂಡಿದ್ದಳು. ಇಪ್ಪತ್ತು ವರುಷ ತುಂಬುವುದರೊಳಗಾಗಿ, ಆಕೆ ರಂಗ ಸಾಧನೆಯ ಅತ್ಯುಚ್ಚ ಹಂತವನ್ನು

ಏರಿದ್ದಳು. ಹಾಗೂ ಆಕೆಯನ್ನು 'ದೇಶೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮಂದಾರ' 'ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗ ಭೂಮಿಯ ಸುಂದರ ಪುತ್ಥಳಿ', 'ಸಾಯೋನಾರಾ' ಮುಂತಾಗಿ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಪತ್ರಿಕೆಗಳು ಹೆಸರಿಸಿ ಹೊಗಳುತ್ತಿದ್ದವು. ಆಕೆ ಸಾಧಿಸಿದ ಈ ಯಶಸ್ಸು ಸುಲಭವಾದದ್ದೇನಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಆ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಆಕೆಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ರಂಗಾನುಭವವಿದ್ದ ಸುಕುಮಾರಿದತ್ತ, ಕುಸುಂಕುಮಾರಿ, ಕ್ಷೇತ್ರ ಮೋಹಿನಿ ಮುಂತಾದ ಇನ್ನು ಅನೇಕ ನಟಿಯರ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ವಿನೋದಿನಿ ಸ್ಪರ್ಧಿಸಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಆಕೆಯ ಖ್ಯಾತಿ ಸತತವಾಗಿ ಹರಡುತ್ತಿತ್ತು, ಬೆಳೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಆಕೆಯು 'ಸ್ಟಾರ್' ಮಂಡಳಿ ಆರಂಭವಾದಾಗಿನಿಂದ ಅದರ ಜೊತೆ ಸಂಪರ್ಕ ಹೊಂದಿದ್ದಳು. ಈ ಸಂಪರ್ಕ ಕಷ್ಟಕೋಟಲೆಗಳ ಕಥೆಗಳಿಂದ ತುಂಬಿ ಜಯ ಮತ್ತು ನಿರಾಶೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿತ್ತು. ಆಕೆ ಅತ್ಯಧಿಕ ಹಣವನ್ನು ತ್ಯಾಗ ಮಾಡಿದಳು. ಐಶ್ವರ್ಯವಂತಳಾಗಿ, ಸುಖಭೋಗಗಳ ಜೀವನವನ್ನು ಸಾಗಿಸದೇ, ಅವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಧಿಕ್ಕರಿಸಿದಳು. ಆ ತ್ಯಾಗದ ಫಲವಾಗಿ 'ಸ್ಟಾರ್' ತನ್ನದೇ ಆದ ಒಂದು ರಂಗಮಂದಿರವನ್ನು ಹೊಂದುವುದೂ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಆಕೆ ತಾನು ಔನ್ನತ್ಯದಲ್ಲಿದ್ದಾಗಲೇ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ತ್ಯಜಿಸಿದಳು. ಆಗ ಆಕೆಗೆ ಕೇವಲ ಇಪ್ಪತ್ತನಾಲ್ಕು ವರುಷ. 1886, ಡಿಸಂಬರ್‌ನಲ್ಲಿ ಆಕೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಅಂತ್ಯ ಹಾಡಿದಳು.

ವಿನೋದಿನಿಯವರ ಹನ್ನೆರಡು ವರುಷಗಳ ಕಲಾಜೀವನದಲ್ಲಿ ಆಕೆ ಐವತ್ತಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅರವತ್ತಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚು ವಿಭಿನ್ನ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಿದರು. ಅವರ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯ ಶಿಖರಕ್ಕೆ ಬಂಕಿಂ ಚಂದ್ರ ಚಟರ್ಜಿ, ಲೈಟ್ ಆಫ್ ಏಷ್ಯಾ ಕರ್ತೃ ಎಡ್ವಿನ್ ಆರ್ನಾಲ್ಡ್ ಮತ್ತು ಈಶ್ವರವಾದಿ ಕರ್ನಲ್ ಓಲ್‌ಕಾಟ್ ಹಾಗೂ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ಮಹಾನ್ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಪ್ರಶಂಸೆಯ ನುಡಿಗಳು ಪ್ರಕಾಶತೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟವು. ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷರಿಂದ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ಪಡೆದಿದ್ದರೂ, ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಅಂತರ್ಗತ ತಿಳಿವಿನಿಂದ ಹಾಗೂ ಅಪಾರ ಪರಿಶ್ರಮದಿಂದ ವಿನೋದಿನಿಯವರು ತಾವೇ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಅಭಿನಯದ ಚಾತುರ್ಯವನ್ನು ಸಿದ್ಧಿಸಿಕೊಂಡು, ತಾವು ವಹಿಸಿದ ವಿವಿಧ ಪಾತ್ರಗಳು, ಅವುಗಳ ಜೀವಂತಿಕೆಯಿಂದ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ವಿಭಿನ್ನತೆಯಲ್ಲಿ ವಿಜೃಂಭಿಸುವಂತೆ ಅಭಿನಯ ನೀಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಅವರು ಪೌರಾಣಿಕ ಹಾಗು ಭಕ್ತಿಭಾವದ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಅಭಿನೇತ್ರಿಯೆನಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷರ 'ಚೈತನ್ಯಲೀಲ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ 'ಚೈತನ್ಯ'ನ ಪಾತ್ರದ ಅಭಿನಯವಂತೂ ಆಕೆಯ ಅತ್ಯದ್ಭುತ ರಂಗ ಕಲಾಜೀವನದಲ್ಲಿ ಮೈಲಿಗಲ್ಲಾಗಿ ಉಳಿಯಿತು. ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಪರಮಹಂಸರು ಇವರ ಪಾತ್ರವನ್ನು ನೋಡಲು ಬಂದಿದ್ದರು. ನಂತರ ಇವರನ್ನು ಆಶೀರ್ವದಿಸಿದರು. ಆದರೆ ಇವರು ಆ ಸಣ್ಣ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲೇ

ಕಲಾಜೀವನವನ್ನು ತೊರೆದದ್ದು ಏಕೆಂದು ನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿ ತಿಳಿದುಬಂದಿಲ್ಲ ಇವರು 1941ರಲ್ಲಿ ನಿಧನರಾದರು.

ಆಗಿನ ಪ್ರಾರಂಭಿಕ ದಿನಗಳ ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ತಿಳಿಯಬೇಕೆಂದರೆ ನಮಗೆ ಲಭ್ಯವಿರುವ ಕೆಲವೇ ಪುಸ್ತಕಗಳಲ್ಲಿ ವಿನೋದಿನಿ ದಾಸಿಯವರು ಬರೆದಿರುವ 'ಅಮರ್ ಕಥಾ' ಮತ್ತು ಅಪೂರ್ಣಮಾಲಿಕೆಯಾಗುಳಿದ 'ಅಮರ್ ಅಭಿನೇತ್ರಿ ಜೀವನ'. ಇವು ಬೆಲೆ ಕಟ್ಟಲಾಗದಂತಹವು. ಅವುಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಗುಣಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿ ತಾನು ಸುಭದ್ರ ತಳಹದಿಯ ಮೇಲೆ ನಿಲ್ಲುತ್ತಿದ್ದ ಮೊದಲ ವರ್ಷಗಳ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ಮತ್ತು ಅದು ಕಾರ್ಯ ಸಾಧಿಸಿದ ರೀತಿಯನ್ನು ಈ ಕೃತಿಗಳು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟುವಂತೆ ವಿವರಿಸುತ್ತವೆ. ಅವರು ತಮ್ಮ ಅಭಿನಯದ ಬಗ್ಗೆ ಬೇರೆಯವರು ಹೇಳಿದ, ಬರೆದ ವಿವರಗಳ ಬಗೆಗೆ ತಮ್ಮ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಚಕಾರ ಕೂಡ ಎತ್ತಲಿಲ್ಲ. 'ರೈಸ್ ಅಂಡ್ ಕ್ಯಾತ್' ಪತ್ರಿಕೆಯ ಸಂಪಾದಕರಾದ ಶಂಭುಚಂದ್ರ ಮುಖರ್ಜಿಯವರು ತಮ್ಮ ಪತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿದ್ದ ಒಂದೇ ಒಂದು ಸುದ್ದಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ತಮ್ಮ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಉದ್ಧರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಎರಡು ಪಾತ್ರಗಳ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಕಂಡ ನಂತರ ಶಂಭುಚಂದ್ರರು ಈ ರೀತಿ ಬರೆದರು:

"ಆಕೆ ಭಾರತದ ರಂಗ ಕಲಾ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯುನ್ನತ ಮಟ್ಟವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿದ್ದಾಳೆ....ಬುಧವಾರದಂದು ಆಕೆ ಎರಡು ವಿಭಿನ್ನ ಹಾಗೂ ವೈವಿಧ್ಯಪೂರ್ಣ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಿ, ಆ ಎರಡು ಪಾತ್ರಗಳಿಗೂ ಅತ್ಯಂತ ಅವಶ್ಯಕವಾಗಿದ್ದ ತುಂಬು ಜೀವವನ್ನೆರದು ಅಭಿನಯ ನೀಡಿದರು. ಒಂದು ಶ್ರೀಮತಿ ವಿಲಾಸಿನಿ ಕರ್‌ಫೂರ್‌ಮಾ ಪದವೀಧರೆಯಾಗಿ, ಒನಪುವಯ್ಯಾರದ ಯುವತಿಯಾಗಿ ಅಂದರೆ ಬಂಗಾಳಿ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ, ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಪಡೆದು, ಅದರ ಬಿಗಿಹಿಡಿತದಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗದೆ, ಅದರಲ್ಲೇ ಮೆರೆಯುತ್ತಿರುವ ಯುವತಿಯಂತೆ ಅಭಿನಯಿಸಿದರು. ಆಕೆಯ ಮತ್ತೊಂದು ಪಾತ್ರ 'ಚೈತನ್ಯ'. ಒಬ್ಬ ಧಾರ್ಮಿಕ ಮಹಾಮಹಿಮನ ಮನದಲ್ಲಿ ತಾಕಲಾಟವಾಡುವ ಮನೋಭೂಮಿಕೆಯ ಮಾರ್ಮಿಕ ದರ್ಶನದ ಸತ್ವಪೂರ್ಣ ಅಭಿನಯ ನೀಡಿದರು''.

ಬೇಸರದ ಮಾತೆಂದರೆ, ವಿನೋದಿನಿಯವರ ಚರಿತ್ರಾರ್ಹ ಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಅವರ ಸಮಕಾಲೀನರ ಅನಿಸಿಕೆಗಳು ಬಹಳ ವಿರಳ. ಈಗ ಉಪಲಬ್ಧವಾದವುಗಳೆಂದರೆ, ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷರು ಆಕೆಯ 'ಅಮರ್ ಕಥಾ' ಪುಸ್ತಕಕ್ಕೆ ರಚಿಸಿಕೊಟ್ಟ ಮುನ್ನುಡಿ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅವರು ಉಡುಪು ಮತ್ತು ಪ್ರಸಾಧನದ ಬಗ್ಗೆ ಆಕೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ನಿಷ್ಕೃಷ್ಟ ವಿಚಕ್ಷಣತೆಯನ್ನೂ, ಮತ್ತು ಅವರ ಉನ್ನತಿಯ ಹಂತ ಹಂತಗಳ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

"ನಾನು ಮುಚ್ಚುಮರೆಯಿಲ್ಲದೆ ಬಿಚ್ಚಿ ಹೇಳುವುದೇನೆಂದರೆ, ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿನ ಆಕೆಯ ಸಾಧನೆಯ ಸೀಮೆಗಳು ನನ್ನ ತರಬೇತಿಯಿಂದ ಪಡೆದವಲ್ಲ. ಅದು ಆಕೆಯ ಗುಣಗಳೇ ಆಕೆಗೆ ತಂದುಕೊಟ್ಟ ಹಿರಿತನದ ಗಿರಿಗಳು''. ಅಂದಿನ ಜನಪ್ರಿಯ ವಾರಪತ್ರಿಕೆ 'ರೂಪ ಮತ್ತು ರಂಗ'ದ ಸಂಪಾದಕೀಯದಲ್ಲಿ ಬರೆದಿದ್ದ ಮಾತನ್ನು, ವಿನೋದಿನಿಯವರ ಲೇಖಸಂಕಲನ ಹೊಸ ಪ್ರಕಟಣೆಯ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅವರು ರಂಗಜೀವನದಿಂದ ನಿವೃತ್ತಿ ಹೊಂದಿದ ಅನೇಕ ವರ್ಷಗಳ ನಂತರ ಆ ಪತ್ರಿಕೆ ಹೀಗೆ ಬರೆಯಿತು. "ಆಕೆ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ, ಗೀತರೂಪಕಗಳಲ್ಲಿ, ಪ್ರಹಸನಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆಕೆಯ ನಂತರ ಆ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಅನೇಕ ಮಹಾನ್ ನಟಿಯರು ಅಭಿನಯಿಸಿದ್ದಾರೆ, ನಿಜ. ಆದರೆ ಯಾರ ಅಭಿನಯವೂ ಆಕೆಯ ಭೂಮಿಕೆಗಳನ್ನು ಮೀರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ವಿನೋದಿನಿಯವರು ಪ್ರಸಾಧನ ಕಲೆಯನ್ನು ಕರಗತ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದರು...ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಅನೇಕ ದೇಶಗಳ ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿ, ಆ ಪರಿಶ್ರಮದ ಫಲವಾಗಿ, ಈ ಕುಶಲತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು''. ಅವರು ರಚಿಸಿರುವ ಅನೇಕ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು ಕವನ ಸಂಕಲನಗಳೂ ಇವೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಅತೀವ ಸಂವೇದನಾಶೀಲ, ನಿರ್ಧಾರಿತ ಮತ್ತು ಭಾವನಾ ಜೀವಿ ಮಹಿಳೆಯ ಚಿತ್ರ ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಜೀವನ ಮತ್ತು ಸಮಾಜದ ಮೇಲೆ ಕಹಿತನ ಹೊಂದಲು ಅವರಿಗೆ ಬಹಳಷ್ಟು ಕಾರಣಗಳಿದ್ದವು. ಆದರೂ ಅವರ ಬರವಣಿಗೆಯ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಅವರು ಈ ಹಗೆತನದ ಹಿಡಿತದಿಂದ ಬಹಳ ದೂರ ಸರಿದು ನಿಂತಿದ್ದರು.

ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೊದಲ ನಾಲ್ಕು ದಶಕಗಳನ್ನು ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷ್, ಅರ್ಧೇಂದು ಮುಸ್ತಾಫಿ ಮತ್ತು ಅಮೃತಲಾಲ್ ಬಸು ಅವರುಗಳು ತಮ್ಮ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಆಳಿದರು. ಅವರ ಈ ಪ್ರಭುತ್ವವನ್ನು ಕಳಂಕವಾಗಿಸಿದವರು ವಿಕ್ಷುಬ್ಧ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿ ಅಮರೇಂದ್ರ ದತ್ತ ಅವರು. ಪಂಡಿತರ ಕುಟುಂಬದಲ್ಲಿ ಜನಿಸಿದ ಅಮರೇಂದ್ರರು, ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಕಾಶೆಯಲ್ಲಿ ಅರಿವಿರದ ಆಕ್ರಮಣಕಾರಿ ಆಗಂತುಕ. ಕೆಲವು ಕಾಲ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಿದ ನಂತರ ಅವರು 'ಎಮರಾಲ್ಡ್' ಥಿಯೇಟರನ್ನು ಗುತ್ತಿಗೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ತಮ್ಮ 'ಕ್ಲಾಸಿಕ್ ಥಿಯೇಟರ್'ನ್ನು 1897ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು. ರಾತ್ರೋರಾತ್ರಿಯಲ್ಲಿ ಈ ರಂಗಮಂಡಳಿಯನ್ನು ಅವರು ನಗರದಲ್ಲೇ ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಪಡೆದ ರಂಗಮಂದಿರವಾಗಿಸಿದರು.

ನಾಟಕ ನೋಡುವ ಸಾಮಾನ್ಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷರು ವಿಧಿಸಿದ್ದ ಅತಿಯಾದ ಪ್ರವೇಶದರವನ್ನು ಕಂಡು ಗಾಬರಿಯಾಗಿದ್ದು ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ ನೀಡಬಹುದಾಗಿದ್ದ ಆನಂದವನ್ನು ಅನುಭವಿಸಲಾರದೆ

ಮರುಗುತ್ತಿದ್ದ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಅಮರೇಂದ್ರ ದತ್ತರು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಬಂದರು. ಈ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರ ಮನವನ್ನು ಅರಿತುಕೊಂಡು, ಅವರಿಗೆ ಅವಶ್ಯಕವಾಗಿದ್ದ ಆದರೆ ಸಿಕ್ಕದೆ ಅಲೆದಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಹಸಿದಿದ್ದ ಜನರಿಗೆ, ಮಾದಕವಾದ ಮನರಂಜನೆಯನ್ನು ನೀಡಿದರು. ಯುವಕ, ಶ್ರೀಮಂತರಾದ, ಇವರು ಮುಂದಾಗುವ ಅಹಿತಘಟನೆಗಳ ಪರಿವೆಯಿಲ್ಲದೆ ತಮ್ಮ 'ಕ್ಲಾಸಿಕ್'ನ್ನು ಅಡೆತಡೆಯಿಲ್ಲದೆ ದುಂದುಗಾರಿಕೆಯ ಸ್ಥಳವನ್ನಾಗಿ ಮತ್ತು ಚೆಲ್ಲಾಟದ ತಾಣವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿ ತಮ್ಮ 'ಕ್ಲಾಸಿಕ್'ನ್ನು ನಗರದಲ್ಲೇ ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯ ರಂಗಮಂದಿರವಾಗಿ ಮಾಡುವ ಹಂಬಲದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯ ಕ್ಷುಲ್ಲಕ ಹಾದಿಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದರು. ಅದರ ನೈತಿಕ ಪರಿಣಾಮ ಏನಾಗಬಹುದೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸದೆ, ಯಾರಿಗೆ ಏಕೆ ಹೆದರಬೇಕು ಎಂಬ ಉದ್ಧಟತನದಿಂದ ಎಲ್ಲ ವಿಧಾನವನ್ನು ಬಳಸಿದರು. ಹಂಚಿದ ಕರಪತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಇತರ ಪ್ರತಿಸ್ಪರ್ಧಿ ರಂಗಮಂದಿರಗಳನ್ನು ನಿಂದಿಸಿ ಬರೆದರು, ಮನತಟ್ಟುವ ಘೋಷಣೆಗಳನ್ನು ಪೋಣಿಸಿದರು, ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ ರಂಗಮಂದಿರವನ್ನು ಅಭಿವೃದ್ಧಿಗೊಳಿಸಬೇಕೆಂಬ ಹಟದಿಂದ ಜಾಹೀರಾತಿನ ಚಳುವಳಿಯ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ, ಟಿಕೆಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದವರಿಗೆ ಬಹುಮಾನಗಳನ್ನು ಕೊಡುವ ಯೋಜನೆಯನ್ನೂ ಹೂಡಿದರು. ಅವರ ಈ ನಡವಳಿಕೆ ಆಶ್ಚರ್ಯ ಹುಟ್ಟಿಸುವಂತಹುದು. ಏಕೆಂದರೆ ಯಾರ ಆಸಕ್ತಿ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪರಂಪರಾಗತವಾಗಿ ಬಂದಿತ್ತೋ, ಯಾರು ಮುಂದಾಳತ್ವ ವಹಿಸಿ, ಅತಿ ಮಹತ್ವದ ಗಂಭೀರ ಚಿಂತನೆಯ ಪತ್ರಿಕೆಗಳನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸುವ ಮತ್ತು ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಕಾರ್ಯಭಾರವನ್ನು ಹೊತ್ತಿದ್ದರೋ, – ಅಲ್ಲದೆ ಆ ಪತ್ರಿಕೆಗಳು ಕೂಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಆಗುಹೋಗುಗಳಿಗೆ ಮೀಸಲಾಗಿದ್ದ 'ಸೌರವ್' 'ರಂಗಾಲಯ' ಮತ್ತು 'ನಾಟ್ಯಮಂದಿರ' ಗಳಂತಹ ಸತ್ವಶಾಲಿ ಪತ್ರಿಕೆಗಳಾಗಿದ್ದವು – ಅಂತಹ ವ್ಯಕ್ತಿ ತಮ್ಮ ಎದುರಾಳಿಗಳನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಹೇಯ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅಪಮಾನಿಸಿ, ನಿಂದಿಸಿ, ಅತಿ ಅಮಾನುಷ ಕೃತ್ಯಗಳನ್ನು ಮಾಡಲಿಕ್ಕೆ ನಾಚಿಕೆ ಪಡುತ್ತಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಅಪಮಾನಕರ ವಿಷಯ; ಎಂತಹವರೂ ಆಶ್ಚರ್ಯಚಕಿತರಾಗುವಂತಹ ವಿಷಯ.

ಆದರೆ ಅಮರೇಂದ್ರ ದತ್ತರಿಗೆ ಮುಖ್ಯವೆನಿಸಿದ್ದು, ಟಿಕೆಟ್ ಕೊಂಡು ಬರುವ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಮಾತ್ರ. ಹೀಗೆ ಏನೆಲ್ಲ ಬಲೆ ಬೀಸಿ, ತಮ್ಮ 'ಕ್ಲಾಸಿಕ್'ನತ್ತ ಸೆಳೆಯುವುದರಲ್ಲಿ ಅವರು ಸಫಲರಾದರು. ಆದರೆ ಇದು ಕೇವಲ ತಮ್ಮ ಜಾಹೀರಾತಿನ ಜಾದೂಗಿರಿಯಿಂದಲ್ಲ. ಅವರ ಹಣಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಫಲವಾಗಿ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳೂ ಅತ್ಯಂತ ವಿಚಕ್ಷಣೆಯಿಂದ ಆರಿಸಿದ್ದಂತಹವು. ಚರಿತ್ರಾರ್ಹ ಅಭಿನಯದ ರಸದೌತಣವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ, ತಮ್ಮ ಭವ್ಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಂದ ಅವರು ನೀಡುತ್ತಿದ್ದರು. ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಬಂದರೆ, ಅದು ನಿಜವಾಗಿ, ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯೇ ಆಗಿ 25 ವರುಷಗಳ ನಂತರ ಬಂದ ಅಮರೇಂದ್ರ

ದತ್ತರು ಅದರ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲಿನ 'ರಂಗ ಸುಧಾರಕ' ಎನಿಸಿಕೊಂಡರು. 'ವಿಂಗ್ಸ್'ಗಳನ್ನು ಹಳಿಗಳ ಮೇಲೆ ನಡೆಸುವುದು, ಅಂಕದ ಪರದೆಯನ್ನು ಲಾಭದಾಯಕವಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸುವುದು, 'ಸ್ಪಾಟ್' ಲೈಟ್ಸ್‌ಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುವುದು ಮುಂತಾದ ಅನೇಕ ಸುಧಾರಣೆಗಳನ್ನು ಅವರು ಮಾಡಿದ್ದು ನಿಜ. ಸರ್ ಎಡ್ವಿನ್ ಆರ್ನಾಲ್ಡ್ 1885ರಲ್ಲಿ ರಂಗನಾಟಕ ನೋಡಿ, ಅದರಲ್ಲಿನ ವೈದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಕಂಡು, ಬರೆದಿದ್ದ ಅನೇಕ ಕೊರತೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವನ್ನಾದರೂ ಅಮರೇಂದ್ರದತ್ತರು ನಿವಾರಿಸಿದರು. ಆ ಹಿಂದೆ, "ರಂಗಪರಿಕರಗಳು ತುಂಬಾ ನ್ಯೂನತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದವು. ಅವು ಲಂಡನ್ ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕರಿಗೆ ಬಹಳ ಅಗೌರವ ತರುವಂತಿದ್ದವು. ಅಲ್ಲದೆ ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿರುತ್ತಿದ್ದ ಜಿಪುಣತನದ ಸರಳತೆ ನಗು ತರುವಂತಿತ್ತು" ಎಂದು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಪುರಾತನ ನಿಯಮಗಳಂತೆ ಯುವಕರು ಬಂದು ಹಳೆಯ, ಕಾಲದ ಹಿರಿಯರನ್ನು ಮೂಲೆಗುಂಪು ಮಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಏನು ಬೇಕೊ ಅದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಮಾಡುವವರ ಏಕೈಕ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಂತೆ ಅಮರೇಂದ್ರರು ವರ್ತಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಹೀಗೆ ವಿನಾಶಕಾರಕ ಬುದ್ಧಿಮತ್ತೆಯ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅಂಶಗಳು ಅವರ ಆಡಳಿತದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬಂದವು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಅರಿತು, ಅವರಿಗೆ ಬೇಕಾದುದನ್ನು ಊಹಿಸುತ್ತಿದ್ದುದು ಸತ್ಯ. ಜನಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಚೊಕ್ಕ ನಾಟಕವನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡುವ ಚಾತುರ್ಯವೂ ಅವರಲ್ಲಿತ್ತು. ಅಲ್ಲದೆ ಯಾವ ಕಾಲಕ್ಕೂ ಅಪಾಯಕಾರಿ ಸಾಹಸಕ್ಕೆ ಕೈಹಾಕುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಮತ್ತು ಸಂಪ್ರದಾಯವಾಗಿ ಬಂದಿದ್ದ ರಂಗನೀತಿ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲಂಘಿಸುವ ಮನೋಧಾರ್ಢ್ಯವಲ್ಲದೆ ಅಷ್ಟೇ ಬೇಗ ಅದನ್ನು ನೇರ್ಪಡಿಸಬಲ್ಲ ಹಾಗೂ ಅದರೊಂದಿಗೆ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲ ಛಾತಿ ಅವರಲ್ಲಿತ್ತು. ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷರ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಮಾಡಿ ನಂತರ ಅನೇಕ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಲಾಯಿತು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ 'ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್' ನಾಟಕದ ಬಂಗಾಳೀ ರೂಪಾಂತರವಾದ 'ಹರಿರಾಜ' ಮತ್ತು ರವೀಂದ್ರನಾಥ ಠಾಗೂರರ 'ರಾಜ ಮತ್ತು ರಾಣಿ' ಸೇರಿದ್ದವು.

1897ರಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ 'ಹರಿರಾಜ' ನಾಟಕ ಪಡೆದ ಯಶಸ್ಸಿನ ಮುಂದೆ, ನಾಲ್ಕು ವರುಷಗಳ ಮುಂಚೆ 'ಮಿನರ್ವ'ದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ 'ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್' ನಾಟಕ ಎದುರಿಸಿದ ಅಪಯಶಸ್ಸು, ಬಂಗಾಳಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ಬಗ್ಗೆ ತಳೆದಿದ್ದ ಅಭಿಪ್ರಾಯದ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ನಾಟಕದ ಯಶಸ್ಸಿನಿಂದಾಗಿ, ಅಮರೇಂದ್ರ ದತ್ತರ ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆಯ ಹೆಚ್ಚಳದ ಅರಿವೂ ನಮಗಾಗುತ್ತದೆ. 'ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್' ನಾಟಕ ಅಪಜಯವನ್ನು ಕಂಡು, ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷರು, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಕವಿಯನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡು, ಪ್ರಶಂಸಿಸುವಷ್ಟು ವಿದ್ಯಾವಂತರಾಗಿಲ್ಲ ಎಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಿದ್ದರು. ಅವರು ಅಶಿಕ್ಷಿತರೋ

ಅಲ್ಲವೋ, ಅಂತೂ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ನಾಟಕಗಳ ಬಂಗಾಳಿ ರೂಪಾಂತರವನ್ನು ಅವರು ಅಂದಿಗೂ, ಇಂದಿಗೂ ಒಪ್ಪುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. 'ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್' ನಾಟಕದ ತರುವಾಯ 1919ರವರೆಗೆ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ನಾಟಕದ ಯಾವ ಅನುವಾದ ನಾಟಕಗಳೂ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ 1919ರಲ್ಲಿ 'ಒಥೆಲೋ' ನಾಟಕವನ್ನು ಸ್ಟಾರ್ ಮಂಡಳಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿತು. "ಮೊದಲ ಪ್ರದರ್ಶನದ ರಾತ್ರಿಯ ಟಿಕೆಟ್ ಮಾರಾಟ ಚೆನ್ನಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಮರು ಪ್ರದರ್ಶನದಿಂದ ಅದು ಇಳಿಮುಖವಾಯಿತು'' ಎಂದು ಹೆಚ್.ಎನ್. ದಾಸಗುಪ್ತರವರು ತಮ್ಮ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಬಹಳ ಬೇಸರದಿಂದ ಈ ನಾಟಕದ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಹಿಂತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಲಾಯಿತು. ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರು ತಮ್ಮ 30 ವರ್ಷದ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ಒಂದೇ ಒಂದು ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಡಲಿಲ್ಲ. ಅಮರೇಂದ್ರ ದತ್ತರು ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಮುಂದಾಲೋಚನೆ ಮಾಡಿ ಅರಿತುಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ನಾಟಕಗಳೇ ಅಲ್ಲ, ಹೊರದೇಶದ ಯಾವುದೇ ನಾಟಕ ಆದರೂ, ಅವುಗಳಲ್ಲಿನ ಹೆಸರು, ಜಾಗ, ಪಾತ್ರ ಮತ್ತು ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಸ್ಥಳಾಂತರ, ರೂಪಾಂತರ, ಭಾವಾಂತರ ಮಾಡಿ, ನಮಗೆ ಒಗ್ಗುವಂತೆ 'ದೇಶೀಯ' ವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳದೆ, ಕೇವಲ ಭಾಷಾಂತರ ಮಾಡಿ ಬಂಗಾಳಿ ನಾಟಕಗಳಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ್ದೇ ಆದರೆ, ಆ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಉಳಿಗಾಲವಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಖಚಿತ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಅವರದ್ದು. ಒಟ್ಟಾರೆ, ಅವರ ಈ ಮುನ್ನೋಟ ಇಂದಿಗೂ ಸತ್ಯವೆನಿಸಿ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತವಾಗಿದೆ. ಅವರ ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆಗೆ ಮುಖ್ಯ ನಿದರ್ಶನವೆಂದರೆ, 'ಹರಿರಾಜ' ನಾಟಕದ ಯಶಸ್ಸಿನಿಂದ ಹಿಗ್ಗಿ, ತಕ್ಷಣವೇ ಅದೇ ರೀತಿಯ ಇತರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲು ಆತುರ ಬೀಳಲಿಲ್ಲ. ಮೊದಲು ಸಿಕ್ಕಿದ ಅಪಾರ ಯಶಸ್ಸಿನಿಂದ ಬೀಗಲಿಲ್ಲ. ಬಹಳ ವರ್ಷಗಳವರೆಗೆ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ನಾಟಕಗಳನ್ನೇ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲಿಲ್ಲ. 'ದಿ ಮರ್ಚೆಂಟ್ ಆಫ್ ವೆನ್ನಿಸ್' ನಾಟಕದ ರೂಪಾಂತರವಾದ 'ಸೌದಾಗರ' ನಾಟಕವನ್ನು 1915ರ ಡಿಸೆಂಬರ್‌ನಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದಾಗ, ದೌರ್ಭಾಗ್ಯದಿಂದ ಅದೇ ಅವರು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ಕಡೆಯ ನಾಟಕವಾಯಿತು. 1916ರ ಜನವರಿ 6ರಂದು ಇವರು ತೀರಿಕೊಂಡರು.

'ಹರಿ ರಾಜ' ಮತ್ತು 'ರಾಜಾ ಮತ್ತು ರಾಣಿ' ಈ ಎರಡು ನಾಟಕಗಳೂ ಭಾಗಶಃ ಯಶಸ್ಸು ಪಡೆದಿದ್ದವು. ಆದರೆ ಕ್ಷಿರೋಡೇ ಪ್ರಸಾದ್ ವಿದ್ಯಾವಿನೋದೇಯವರ 'ಅಲಿಬಾಬ' ನಾಟಕದ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಂದಾಗಿ ಅಮರೇಂದ್ರದತ್ತರು ತಮ್ಮ ಜೀವನದ ಸಿರಿಯನ್ನು ಸೂರೆಮಾಡಿ, ಅಧಿಕ ಹಣವನ್ನು ಗಳಿಸಿದರು. ತಮ್ಮ ಮಂಡಳಿಯ ನಟನಟಿಯರನ್ನು ಕಣ್ಣು ಕೋರೈಸುವ ಬಣ್ಣ ಬಣ್ಣದ ಉಡುಪುಗಳಿಂದ ರಂಗನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಲಂಕರಿಸಿದರು. ನಂತರ ಹಾಡು ಮತ್ತು ನೃತ್ಯವನ್ನು ತ್ವರಿತಗತಿಯ ಶೃತಿತಾಳದಲ್ಲಿ ಸಂಯೋಜಿಸಿದರು. 'ಆಲಿಬಾಬ' ನಾಟಕ ಅಮರೇಂದ್ರರಿಗೆ ಕೈ

ತುಂಬಾ ಹಣ ಕೊಟ್ಟಿತು, ಅದರಿಂದ ಅವರು ತಮ್ಮ ಎಲ್ಲಾ ನಟನಟಿಯರಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಬಳ ಕೊಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾದುದಲ್ಲದೆ ಇತರ ನಟನಟಿಯರಿಗೆ ಆಸೆ ತೋರಿಸಿ, ತಮ್ಮ ಮಂಡಳಿಗೆ ಕರೆಯಲು ಅನುಕೂಲವಾಯಿತು. ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷರು ಬಂದು ಸೇರಿದರು, ಬಿಟ್ಟು ಹೋದರು, ಮತ್ತೆ ಬಂದು ಮಂಡಳಿಗೆ ಸೇರಿದರು. ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಹೆಸರಾಂತ ನಟನಟಿಯರು ಇತರ ಮಂಡಳಿಗಳಿಂದ ಬಂದು ಅಮರೇಂದ್ರರ ಮಂಡಳಿಯನ್ನು ಸೇರುತ್ತಿದ್ದರು. ಹೀಗೆ 'ಕ್ಲಾಸಿಕ್'ನ ಅದೃಷ್ಟದ ಬಾಗಿಲು ತೆರೆಯಿತು. ಈ ಎಲ್ಲ ಸಾಧನೆಯಿಂದಲೂ ತೃಪ್ತಿ ಕಾಣದೆ 1903ರಲ್ಲಿ ಅಮರೇಂದ್ರ ದತ್ತರು 'ಮಿನರ್ವ ರಂಗಮಂದಿರ' ವನ್ನು ತಮ್ಮ ಸ್ವಾಧೀನಕ್ಕೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡರು. ಈ ಕಾರ್ಯದಿಂದಾಗಿ, ವಿಪರೀತ ಸಾಲಸೋಲಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡು ತುಂಬಾ ದಾರುಣ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಅನುಭವಿಸಬೇಕಾಯಿತು. ಆಗ ಆದ ಸಾಲಗಳಿಂದ 'ಮಿನರ್ವ'ವನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟುದು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲದೆ 'ಕ್ಲಾಸಿಕ್'ನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಕೊಡಬೇಕಾಯಿತು. ಇದೂ ಅಲ್ಲದೆ ಈ ಸಾಲಗಳಿಂದಾಗಿ ಅವರು ಕಾನೂನು ಕಾಯಿದೆಗಳ ಮುಷ್ಟಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿ ಸೊರಗಬೇಕಾಯಿತು. ಕೊನೆಗೆ 'ಕ್ಲಾಸಿಕ್'ನ್ನೂ ಮೇ 1990ರಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಇತರರ ವಶಮಾಡಿಕೊಟ್ಟುಬಿಟ್ಟರು.

ಅಮರೇಂದ್ರ ದತ್ತರು ರಂಗಪ್ರಯೋಗ ಮತ್ತು ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಚೆಂದ ಕಾಣುವಂತೆ ಹಾಗೂ ಮೇಲ್‌ನೋಟದಿಂದಲೇ ಆಕರ್ಷಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಿ, ರಂಗದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಮಹತ್ವದ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಈ ಉತ್ಸಾಹದ ಅಮಲಿನಲ್ಲಿ ಅವರು ತಾವು ಮಾಡುತ್ತಿರುವುದೇನು ಎಂಬುದನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ತಾವು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ರಂಗಪರಿಕರಗಳಿಂದ ತುಂಬುವುದರಿಂದ ಅಥವಾ ಒಬ್ಬ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ನೀರಿನ ಕೊಳದಲ್ಲಿ ಧುಮುಕಿದ ಎನ್ನುವ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ, ಸ್ವಲ್ಪ ನೀರನ್ನು ಚಿಮ್ಮಿಸುವುದರಿಂದ ತಾನು ಸತ್ಯದರ್ಶನ ಮಾಡಿಸುತ್ತೇನೆಂಬ ಹುಮ್ಮಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ರಂಗಮಾಧ್ಯಮ ದಾರಿ ಬಿಟ್ಟು ಹೋಯಿತೆಂಬ ಅರಿವು ಅವರಿಗೆ ಬರಲಿಲ್ಲ. ಕೀಳು ಅಭಿರುಚಿಯ ಜಾಹೀರಾತಿನ ಮಾದರಿಗಳು ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮನ್ನು ಸೋಲಿನತ್ತ ಸೆಳೆಯುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಅವರು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಅವರು ಯಾವುದೇ ನಿಶ್ಚಿತ ನಿರ್ದೇಶಕ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸದೆ ಇದ್ದುದರಿಂದ ಅವರು ಮಾಡಿದ ಸುಧಾರಣೆಗಳು ಕಣ್‌ಬೇನೆ ತರುತ್ತಿದ್ದ ಹಳೆಯ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಕ್ಷಣಕಾಲದ ಅನುಕೂಲಕ್ಕಾಗಿ ಒದಗಿ ಬರುವಂತಹ ಬದಲಾವಣೆಗಳಷ್ಟೆ ಆದವು. ಕೊನೆಯದಾಗಿ, ತಮ್ಮ ಸ್ವಂತ ಜೀವನದಲ್ಲಿಯಾದರೂ ಸಂಯಮ, ಶಿಸ್ತು ಇಲ್ಲದಂತಾಗಿ, ಅದರಂತೆ ತಮ್ಮ ರಂಗಮಂದಿರಗಳ ವ್ಯವಸ್ಥಾಪನೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ ಶಿಸ್ತು ನಿಯಮಾವಳಿಗಳು ಬರಬರುತ್ತ ಸಡಿಲಿದುದರಿಂದ, ಅವರ ಎಲ್ಲಾ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿ ಉತ್ಸಾಹದ ನವ್ಯತೆಗಳು, ನಿಜವಾಗಿ ಎದುರಿಸಬೇಕಾಗಿದ್ದ

ತೊಂದರೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಕೂಡಿಕೊಂಡು, ಒಟ್ಟಾಗಿ ಮುತ್ತಿ ಇವರನ್ನು ಮೂರಾಬಟ್ಟೆ ಮಾಡಿದವು. ಅಮರೇಂದ್ರದತ್ತರ ಎಲ್ಲಾ ಸುಧಾರಣೆಗಳು ಕೆಲವೇ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ನಾಮಾವಶೇಷವಾದುದ್ದು ಆಶ್ಚರ್ಯ ಪಡುವಂತಹ ವಿಷಯವೇನಲ್ಲ. ಅವರು ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಅದು ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಬಂಡಿಯು ತುಳಿದ ಜಾಡಿನಿಂದ ಬದಲಿಸಿ ಮೇಲೆತ್ತಲೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಅವರು ಗತಿಸಿದ ಆರು ವರ್ಷಗಳ ನಂತರ ಬೇರೊಬ್ಬರು ಬಂದು ಈ ಅಪೂರ್ಣ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಪೂರ್ಣಗೊಳಿಸಬೇಕಾಯಿತು.

ಎಂಟನೆಯ ಪರಿಚ್ಛೇದ

ಡಿ.ಎಲ್. ರಾಯ್ ಮತ್ತು ಕ್ಷಿರೋಡೇ ಪ್ರಸಾದ್

ಪ್ರಾರಂಭಿಕ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಇದ್ದ ಧಾರ್ಮಿಕ ಸಂವೇದನೆ ತುಂಬಿದ ರಂಗಪ್ರಯೋಗ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ ಈಗಿನ ದೇಶೀಯ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದತ್ತ ಮುಖ ಹೊರಳಿಸಿದ ಕಾರಣ ಅಂಥ ಭಾವನೆಯ ಹಿಂದಿನ ವಿಷಯ ಬದಲಾಯಿತೇ ಹೊರತು ಬೇರೇನೂ ಇಲ್ಲ. ದೇಶೀಯ ಭಾವನೆಗಳು, ಧಾರ್ಮಿಕ ಭಾವನೆಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಬದಲಾದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ತೋರಲಿಲ್ಲ. ಅಪೂರ್ಣತೆಯ ಹೊಸ ದೇವರು, ಹೊಸ ನಾಯಕರು ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಸುಳ್ಳಲ್ಲ; ಹೊಸ ರೀತಿಯ ಕಿಚ್ಚು ಉರಿದಿದ್ದು ಸಟೆ ಅಲ್ಲ. ಆದರ ಮುಂಗಾರಿನಂತೆಯೇ ಅದರ ಅಡಿಪಾಯ ಭದ್ರವಿಲ್ಲ. ಕಳೆದು ಹೋದುದನ್ನು ಹೊಳೆಯಿಸಿ ತೋರಿಸುವುದು, ಗತಿಸುವುದನ್ನು ಗಗನಕ್ಕೆತ್ತುವುದು ಇದಿಷ್ಟೇ ನಡೆಯಿತು. ರಾಣಾ ಪ್ರತಾಪ್, ಸಿರಾಜ್ – ಉದ್–ದೌಲಾ, ಪ್ರತಾಪಾದಿತ್ಯ ಮುಂತಾದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಪಾತ್ರಗಳು ಪೌರಾಣಿಕ ಹಾಗೂ ಧಾರ್ಮಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಾದ ರಾಮ, ಪ್ರಹ್ಲಾದ, ಬುದ್ಧ, ಚೈತನ್ಯ ಮುಂತಾದವರನ್ನು ಮೆಟ್ಟಿ ಮೇಲಕ್ಕೇರಿದರು. ಗಿರೀಶ ಘೋಷರು ಈ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಇಂಬು ಕೊಟ್ಟರು. ನಿಜವಾಗಿ ದೇಶೀಯತೆಯ ತುಡಿತದ ಮಹಾ ಪೂರವನ್ನು ಹರಿಸಿದವರು ನಾಟಕಕಾರ ಡಿ.ಎಲ್.ರಾಯ್ ಅವರು.

ಬಾಲ್ಯದಿಂದಲೂ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆಳವಾದ ಅಭಿರುಚಿ ಹೊಂದಿದ್ದ ಡಿ.ಎಲ್.ರಾಯ್ ಹೆಸರಾಂತ ಕವಿ ಹಾಗೂ ಸಂಗೀತಜ್ಞರು. ಅಲ್ಲದೆ ಹಾಸ್ಯಭರಿತ ಹಾಗೂ ಗೇಲಿಯ ಪ್ರಹಸನಗಳಿಗೆ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ತುಂಬಾ ನಿಪುಣ. ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್‌ನಲ್ಲಿ ಉಳಿದಿದ್ದ ಅವರು ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕಲಿತರು. ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಿರಂತರ ವೀಕ್ಷಕರಾಗಿದ್ದರು. ಅವರು ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್‌ಗೆ ಹೋಗಿದ್ದುದು 1884ರಲ್ಲಿ. 3 ವರ್ಷಗಳ ಪ್ರವಾಸದ ನಂತರ ಮರಳಿ ಬಂದಾಗ ಸಮುದ್ರ ಪ್ರಯಾಣ ಮಾಡಿ ಅಪವಿತ್ರರಾದುದಕ್ಕಾಗಿ, ಸಮಾಜದ ಕಟ್ಟುಕಟ್ಟಳೆಗಳನ್ನು

ಎದುರಿಸಬೇಕಾಯಿತು. ಆಗ ಅವರು ಬಹಳ ಕೋಪಗೊಂಡರು. ಮೂಢ ನಂಬಿಕೆ ತುಂಬಿಹೋಗಿದ್ದ ಹಿಂದೂ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಖಂಡಿಸುವ ಒಂದು ಪ್ರಹಸನವನ್ನು ಅವರು ರಚಿಸಿದರು. ಅವರ ಮೊದಲ ನಾಟಕ 'ಕಲ್ಕಿ ಅವತಾರ' ಹಿಂದೂ ಧರ್ಮದ ಎಲ್ಲಾ ಕಟ್ಟಾ ಮತೀಯರನ್ನು ಅಣಕಿಸುವ ಹಾಗೂ ಹಿಂದೂ ಶಾಸನಗಳನ್ನು ಗೇಲಿ ಮಾಡಿದ ಒಂದು ಆಕ್ರಮಣ ನಾಟಕ ಅದು. 1893ರಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ರಚಿಸಿದ ನಂತರ ಅವರು ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ಹಾಸ್ಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದರು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಹಿಂದೂ ಸಂಪ್ರದಾಯವಾದಿ ಹಾಗೂ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸದ ಸುಧಾರಕ ಇಬ್ಬರಿಗೂ ಮಂಗಳಾರತಿ ಮಾಡಿದರು. ಕೆಲವೊಂದು ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ಹಾಗೂ ಒಂದೋ ಅಥವಾ ಎರಡೋ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ರಚಿಸಿದ್ದರೂ ಅವರು ರಚಿಸಿದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಗಟ್ಟಿ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಮಾತ್ರ ನಾಟಕಕಾರರೆಂದು ಪ್ರಖ್ಯಾತರಾಗಿದ್ದಾರೆ.

ಅವರು ರಚಿಸಿದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ರಜಪೂತರನ್ನು, ಮೊಗಲ್ ಸಾಮ್ರಾಟರನ್ನು, ಕಥಾನಕಗಳ ವೀರಾಧಿವೀರರನ್ನು ಮತ್ತು ರಾಜಕುಮಾರರನ್ನು ನಾಯಕರನ್ನಾಗಿ ಆರಿಸಿಕೊಂಡರು. ಅವರಿಗಿಂತ ಮುಂಚಿನವರು ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷರೂ ಸಹ ಈ ಹಾದಿಯನ್ನೆ ತುಳಿದರು. ಆದರೆ ಡಿ.ಎಲ್.ರಾಯ್ ಅವರು ಕೆಲವು ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆಯೇ ಆಗಿದ್ದಾರೆ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಮತ್ತು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅವರು ಪ್ರಚಲಿತ ಮಾನವೀಯ ಹಾಗೂ ಲೌಕಿಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಬದಲಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಧಾರ್ಮಿಕತೆಯ ಪುನರುತ್ಥಾನ ಅಥವಾ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಒತ್ತು ಕೊಟ್ಟು ಹೇಳಲಾಗಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಮಾನವನ ಕಾರ್‍ಯಕ್ಷಮತೆ ಹಾಗೂ ಭವಿಷ್ಯದ ಗೊತ್ತುಗುರಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ನಿಚ್ಚಳ ನಂಬಿಕೆ ಇಟ್ಟ ಮನೋಧರ್ಮವನ್ನು ಒತ್ತಿ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಡಿ.ಎಲ್. ರಾಯ್ ಅವರು ಸ್ವದೇಶೀ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಚಳುವಳಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಅತೀವ ಕಳಕಳಿ ಹೊಂದಿದ್ದರೂ, ಅವರ ದೇಶಭಕ್ತಿ, ಯುರೋಪಿನ ಪ್ರಾಜ್ಞ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾಗಿತ್ತು. ಅದರಿಂದಾಗಿ ಅವರಿಗೆ ಈ ದೇಶದ ಜನ ಕುರುಡರಾಗಿ ಜಾರಿದ ಜಾಗದಲ್ಲಿ ಎದ್ದು ನಿಲ್ಲುವ ಶಕ್ತಿ ಬಂದಿತ್ತು. ಅಲ್ಲದೆ ಒಬ್ಬರು ಇನ್ನೊಬ್ಬರನ್ನು ಕಟುವಾಗಿ ಟೀಕಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲವದು. ನಮ್ಮ ಜನದ ಮಾನಸಿಕ ಕ್ಷುದ್ರತನವನ್ನೂ, ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನೂ ಸಹಜವಾದ ಸುಡುನುಡಿಯ ಬೇಗೆಯಿಂದ ಧೂಪ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಕಷ್ಟ ಕಾರ್ಪಣ್ಯಗಳಿಗೆ ಒಳಗಾದ ಹಾಗೂ ಬಾಹ್ಯ ಶಕ್ತಿಗೆ ಬಲಿಬಿದ್ದ ಹೆಣ್ತನವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ನಿರಾಕರಿಸಿ, ಅವರು ಮುಂಚಿನ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ, ಒಂದು ಹೊಸತನವನ್ನು ತಂದರು. ಕೇವಲ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಬಂದರೆ ಸಾಲದು ಎಂದು ಉದ್ಘೋಷಿಸಿದ ಮೊದಲ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಹೋರಾಟಗಾರರಲ್ಲಿ ಅವರೊಬ್ಬರು. ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಮನೋಭಾವನೆಯ ಪುನರುತ್ಥಾನವೇ ದೇಶಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯವಾದ ಸಿದ್ಧಿ

ಎಂದು ಅವರು ಘೋಷಿಸಿದರು. 1905ರಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ 'ಪ್ರತಾಪ ಸಿಂಘ' ಎಂಬ ಅವರ ಎರಡನೆಯ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಕ್ಬರನ ಸೇನಾಧಿಕಾರಿಗಳಲ್ಲಿ ಖ್ಯಾತನಾಗಿದ್ದ ಮಾನಸಿಂಗ್ ಗ್ವಾಲಿಯರನ ಆಡಳಿತಾಧಿಕಾರಿಗೆ ಹೇಳುವ ಮಾತನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉದಹರಿಸಬಹುದು. "ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವೇ ಮಹಾರಾಜ? ಸ್ವತಂತ್ರ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಜೀವನ ನಮ್ಮದಾಗಿದ್ದರೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡಬಹುದಿತ್ತು. ಆ ಜೀವನವನ್ನು ನಾವೆಂದೋ ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದ್ದೇವೆ". 'ಮೇವಾರ್ ಪತನ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಗುಣವಂತೆ ರಜಪೂತ ನಾರಿ ಮಾನಸಿ ಅದೇ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಮನಮುಟ್ಟುವ ಮಾತು ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ: "ದೇಶ ಭಕ್ತಿ ಆತ್ಮಕ್ಕಿಂತ ದೊಡ್ಡದು ನಿಜ; ಆದರೆ ಮಾನವತೆ ದೇಶಭಕ್ತಿಗಿಂತ ಹಿರಿದಾದದ್ದು"

ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಡಿ.ಎಲ್. ರಾಯ್ ಅವರು ಜ್ಯೋತೀಂದ್ರ ನಾಥ ಠಾಗೂರ್ ಮತ್ತು ಅವರ ಸಮಕಾಲೀನರಾದ ಕೆ. ಓ. ವಿದ್ಯಾ ವಿನೋದಿನಿ ಅವರಿಗಿಂತ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುವಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದರು. ಅವರು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಪಾತ್ರಗಳು ಸಂಕೀರ್ಣ ಮಾನವಜೀವಿಗಳಲ್ಲದೆ ವ್ಯತಿರಿಕ್ತ ಮಾನವತಾ ಸೆಳೆತಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕಿ ತೊಳಲಾಡುತ್ತಿರುವವರು. 'ಚಂದ್ರಗುಪ್ತ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿನ 'ಚಾಣಕ್ಯನ' ಪಾತ್ರ ಕುತಂತ್ರ, ಕುಯುಕ್ತಿಯ ಯೋಜನೆಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ನಿಪುಣ. ತಾನೇ ಅಧಿಕಾರ ಪಡೆಯಬೇಕೆಂಬ ಉತ್ಕಟೇಚ್ಛೆಯಿಂದ ತನ್ನ ಧ್ಯೇಯ ಸಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ಅವನು ತೋರುವ ಎದೆಗಾರಿಕೆ ಅವನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿ ಬೆಳೆಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅವನು ಒಬ್ಬ ದಾರ್ಶನಿಕ, ಮಾನವ ಪ್ರೀತಿಗಾಗಿ ಹಸಿದು ಹಂಬಲಿಸುತ್ತಿರುವ ಬಡಜೀವಿ. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ 'ಷಹಜಹಾನ್' ನಾಟಕದಲ್ಲಿನ ಮೊಘಲ್ ಸಾಮ್ರಾಟನ ಪಾತ್ರ ತನ್ನ ಮಕ್ಕಳ ಮೇಲಿನ ಮಮತೆ ಮತ್ತು ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವನ್ನು ಸಂರಕ್ಷಿಸಲೇಬೇಕೆಂಬ ಬಯಕೆಗಳ ನಡುವೆ ತಾಕಲಾಡಿ, ಜರ್ಝರಿತವಾದ ಪಾತ್ರ.

ಮೂರನೆಯದಾಗಿ ಡಿ.ಎಲ್. ರಾಯ್‌ರವರು ರಂಗಮಾಧ್ಯಮದ ಸಾಧ್ಯಾಸಾಧ್ಯತೆಯ ನಿಚ್ಚಳವಾದ ಅರಿವುಳ್ಳವರಾಗಿದ್ದರು. ಅವರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವಾಗ ನವ್ಯತೆಯ ನೆಲವನ್ನು ಹದಮಾಡಿದ್ದರು; ನಾಟಕೀಯ ಸಮತೋಲನವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ರಚಿಸುತ್ತಿದ್ದರು.

ಕಡೆಯದಾಗಿ ಅವರ ಭಾಷೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಲಾಲಿತ್ಯವನ್ನು, ಬಿಗುವನ್ನು ಪಡೆದಿತ್ತು. ಭಾವನೆಯ ದಿವ್ಯ ಬಂಧದ ತುಮುಲ ಪಡೆದಿತ್ತು. ಇದು ಇವರ ಮುಂಚಿನ ಮತ್ತು ಹಾಗೂ ಸಮಕಾಲೀನ ನಾಟಕಕಾರರ ಕೃತಿಗಳು ಪಡೆಯದ ಖ್ಯಾತಿಯನ್ನು ಇವರ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ದೊರಕಿಸಿಕೊಡುವಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಯಿತು. ಒಂದು ರೀತಿಯ ಪದ್ಯಾತ್ಮಕ ಗಂಡು ಗದ್ಯದ ಚಲನೆಯ ವೈಖರಿಯನ್ನು ಇವರು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದು ಬಂಗಾಳಿ ಸಾಹಿತ್ಯೋಪಾಸಕರಿಗೆ ಬಹಳ ಆನಂದ ತಂದುದಲ್ಲದೆ, ಇವರ ನಾಯಕ ಭೂಮಿಕೆಗಳಿಗೆ

ಮರೆಯಲಾರದ ಘನ ಗಾಂಭೀರ್ಯ ತಂದುಕೊಟ್ಟಿತು. ಸಾಮ್ರಾಟ್ ಜಹಂಗೀರ್‌ನ ಜಲಿಯುತರಾಣಿ, 'ನೂರ್‌ಜಹಾನ್' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ, ಆಕೆ ದುರಂತದ ಉತ್ತುಂಗಕ್ಕೆ ಮುಟ್ಟಿದಾಗ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ: " ನಾವೆಲ್ಲ ವಿಧಿಯ ಕೈಯಲ್ಲಿನ ಆಟದ ಗೊಂಬೆಗಳು. ಒಂದು ಕ್ಷಣ ಮುದ್ದಿನ ಒಬ್ಬನನ್ನು ತನ್ನ ತೊಡೆಯ ಮೇಲೆ ಲಾಲಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಅದೇ ವಿಧಿ ಮರುಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಆತನನ್ನು ಕರುಣೆಯಿಲ್ಲದ ನಿಷ್ಠುರತೆಯಿಂದ ಒದ್ದು ನೂಕುತ್ತಾಳೆ. ವಿಲಾಸದ ಸೀಮೆ ಒಂದು ಯಜ್ಞ ಕುಲುಮೆ. ಮನುಷ್ಯರ ನಗು ಮತ್ತು ಅಳು''. ಚಂದ್ರಗುಪ್ತನನ್ನು ಕ್ರಾಂತಿಕಹಳೆಯನ್ನೂದುವಂತೆ ಪ್ರೇರೇಪಿಸುವ ಚಾಣಕ್ಯ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರ ಅವಹೇಳನವನ್ನು ತಡೆಯಲಾರದೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: "ಈ ವಿಶ್ವ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುವ ಮೊದಲಿಗೇ ಕಲಿಯುಗದ ಈ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಆಕಾಶವನ್ನು ಹನ್ನೆರಡು ಜ್ವಲಂತ ಸೂರ್ಯರಿಂದ ಹುಚ್ಚೇಳುವ ಭೀಕರ ಪ್ರಳಯಾಗ್ನಿಯಿಂದ ಜ್ವಲಿಸಿಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಚಂದ್ರಗುಪ್ತ, ಇಂಧನವನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸು. ನನ್ನ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ್ಯದ ತೇಜದಿಂದ ಅದನ್ನು ಹೊತ್ತಿಸುತ್ತೇನೆ. ಈ ಜ್ವಾಲೆ ಕಾಳ್ಗಿಚ್ಚಿನ ಮಹಾನತೆ ಪಡೆದು ಎಲ್ಲೆಡೆಯೂ ಹಬ್ಬಿ ಹರಡುತ್ತದೆ. ಇಡೀ ಭಾರತವೇ ಆ ದಾವಾನಲದಲ್ಲಿ ಉರಿದು ಭಸ್ಮವಾಗಿ ಹೋಗುತ್ತದೆ''

ತನ್ನ ಅಭೀಷ್ಟವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿ ಪಡೆದನಂತರ ಮತ್ತೆ ಚಾಣಕ್ಯ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: 'ಪ್ರೀತಿಗೆ ಯಾವ ಅಧಿಕಾರವು ಸಮನಾದುದಲ್ಲ. ನಮ್ಮೆಲ್ಲ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗಳು, ಮನದಲ್ಲೆ ಹುದುಗಿಕೊಂಡಿದ್ದು, ಕುದಿಯುತ್ತಲಿರುವ ಲಾವಾರಸದಂತೆ ಹೊರಬಂದು ಬೂದಿಯಂತೆ ಎರಚಾಡಿಹೋಗುತ್ತದೆ''. ಡಿ.ಎಲ್. ರಾಯ್ ಅವರು 1905ರಲ್ಲಿ ಬರೆದ 'ಪ್ರತಾಪಸಿಂಘ' ಎಂಬ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ 1911ರಲ್ಲಿ 'ಚಂದ್ರಗುಪ್ತ' ನಾಟಕದವರೆಗೆ ಆರು ದೊಡ್ಡ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬಂಗಾಳದ ವಿಭಜನೆ ನಡೆದಿತ್ತು. 1913ರಲ್ಲಿ ರಾಯ್ ಅವರು ತಮ್ಮ 50ನೇ ವರ್ಷದಲ್ಲಿ ಮರಣ ಹೊಂದಿದರು.

ಬಂಗಾಳಿ ನಾಟಕದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಇತಿಹಾಸಕಾರರು ಡಿ.ಎಲ್. ರಾಯ್‌ರವರನ್ನು ಮೊದಲ 'ಆಧುನಿಕ' ನಾಟಕಕಾರನೆಂದು ಗಣಿಸಿ ಗೌರವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ಜೀವನಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಬರೆದ ದೇವಕುಮಾರ ರಾಯ್‌ಚೌಧುರಿಯವರು ತಮ್ಮ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷರವರು "ಡಿ.ಎಲ್. ರಾಯ್ ಭವಿಷ್ಯದ ನಾಟಕಕಾರ'' ಎಂದು ಹೇಳಿದುದನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅವರ ಹೇಳಿಕೆ ಸತ್ಯವಾದದ್ದು. ಈ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಡಿ.ಎಲ್. ರಾಯ್ ಅವರು ಪ್ರಖ್ಯಾತಿ ಪಡೆದಿದ್ದರೂ ಆಶ್ಚರ್ಯಪಡುವ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ಅವರ ಕೆಲವೇ ನಾಟಕಗಳು ಅವರ ಜೀವಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಗೊಂಡವೆಂಬುದು. 1903ರಲ್ಲಿ ಅವರ 'ತಾರಾಬಾಯ್' ನಾಟಕದ ಕೆಲವೇ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ನಡೆದವು. 'ಪ್ರತಾಪ

ಸಿಂಘ' ನಾಟಕ ಪ್ರಕಟಗೊಂಡ ವರ್ಷದಲ್ಲೇ 'ಮಿನರ್ವ' ಮತ್ತು 'ಸ್ಟಾರ್' ರಂಗಮಂದಿರಗಳಲ್ಲಿ ಏಕ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಪ್ರದರ್ಶಿತಗೊಳ್ಳುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ನಂತರದ ಆರು ಅಥವಾ ಏಳು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅವರು ಬರೆದ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಖ್ಯೆಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡವು ಎರಡೋ ಅಥವಾ ಮೂರೋ ಮಾತ್ರ. ಅವರು ರಚಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಅತ್ಯುತ್ತಮವಾದುವೆಂದು ಪರಿಗಣಿತವಾದ ನಾಟಕಗಳೆಂದರೆ 'ಷಹಜಹಾನ್' ಮತ್ತು 'ಚಂದ್ರಗುಪ್ತ'. ಆದರೆ ಇವು ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡು ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಪಡೆದದ್ದು ಇಪ್ಪತ್ತು ಹಾಗು ಮೂವತ್ತರ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ. ಇದನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ನವ್ಯತೆಯ ಹುರುಪಿನಿಂದ ರಚಿತವಾದ ನಾಟಕವೆಂದಾಗಲೀ, ಅಥವಾ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಮನೋಭಾವದ ವಾತಾವರಣದಿಂದ ತುಂಬಿಕೊಂಡಿದೆ ಎಂದಾಗಲೀ ಅಥವಾ ಕ್ಷೇಮಕರವಾದ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕೀಯತೆಯನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತಿದ್ದ ಮಾಲೀಕರಾಗಲೀ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಸ್ಥಿರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ತಡೆಹಿಡಿಯಲಾಗಲಿಲ್ಲ.

ಕ್ಷಿರೋಡೆ ಪ್ರಸಾದ್ ವಿದ್ಯಾವಿನೋದೆ ಅವರು ಈ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಅದೃಷ್ಟಶಾಲಿಗಳಾಗಿದ್ದರು. ಅವರು ವಿವಿಧ ವಿಷಯಗಳ ಮೇಲೆ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ಅವರ ಮೊದಲ ನಾಟಕ 'ಪ್ರತಾಪಾದಿತ್ಯ' ಇತಿಹಾಸಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪ್ರಣಯ ನಾಟಕ. ಅದನ್ನು ರಚಿಸಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ್ದು 1903ರಲ್ಲಿ, 'ಸ್ಟಾರ್' ಮಂಡಳಿಯಲ್ಲಿ. ಅದು ಸಾರ್ವಜನಿಕರಲ್ಲಿ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಗಳಿಸಿತು ಅದೇ ವರುಷದಲ್ಲಿ ಅವರು 'ರಘುವೀರ' ಎಂಬ ನಾಟಕವನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ಈ ನಾಟಕ ಆಗ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ 18 ವರ್ಷಗಳನಂತರ ಬರೆದ 'ಅಲಂಘೀರ್' ಎಂಬ ನಾಟಕದಂತೆ ಈ ನಾಟಕವು ಇಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಖ್ಯಾತಿ ಪಡೆಯಿತು. ಅಲ್ಲದೆ ಆ ದಶಕದ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ನಾಟಕಗಳು ಖ್ಯಾತಿ ಹೊಂದಲು ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣವಾಯಿತು. 'ಅಲಂಘೀರ್' ಖ್ಯಾತ ಮೊಘಲರಲ್ಲಿ ಕೊನೆಯವನಾದ ಔರಂಗಜೇಬನ ಜೀವನದ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕ. ಅದರಲ್ಲಿ ಸಾಮ್ರಾಟನು ಜನಪ್ರಿಯತೆಯ ಆದರ್ಶಗಳನ್ನು ಹೊತ್ತ ರಾಜನಲ್ಲ; ಒಮ್ಮೆ ಶಕ್ತಿಶಾಲಿಯಾಗಿದ್ದು ಈಗ ಶಕ್ತಿಹೀನನಾಗಿ, ಪ್ರಕ್ಷುಬ್ಧ ಆಲೋಚನಾ ಲಹರಿಯಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿ ಏಳುತ್ತಿರುವ, ಆದರೂ ತನ್ನ ಕಾರ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ದೃಢನಿರ್ಧಾರವನ್ನು ಕಳೆದ ಒಂದು ಮಹಾ ದುರಂತ ಚಿತ್ರಣವಾಗಿದೆ, ಈ ಪಾತ್ರ. 'ಪ್ರತಾಪಾದಿತ್ಯ' ಎಂಬ ನಾಟಕವೊಂದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ,ಕ್ಷಿರೋಡೆ ಅವರಿಗೆ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ತಂದುಕೊಟ್ಟ ಇತರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ 'ಆಲಿಬಾಬ'ನಂತಹ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳು ಸೇರಿವೆ. ಹಾಡು, ನೃತ್ಯ ಮತ್ತು ಹೊಟ್ಟೆ ಹುಣ್ಣಾಗಿಸುವಂತಹ ಹಾಸ್ಯದ ಚಟಾಕಿಗಳು ತುಂಬಿದ ಈ ಶೃಂಗಾರ ಗೀತನಾಟಕಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಂದ ತಕ್ಷಣದ ಶಹಭಾಶ್‌ಗಿರಿಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವು. ವಿಷಮ ಪ್ರಚಾರವನ್ನೂ ಅಶ್ಲೀಲ

ರೀತಿಯ ಹಾಸ್ಯವನ್ನೂ ಕೈಬಿಡುವುದರ ಮೂಲಕ ಅವರು ಒಂದು ಉತ್ತಮ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಹಾಕಿಕೊಟ್ಟರು.

ಕೆ.ಪಿ. ವಿದ್ಯಾವಿನೋದೆಯವರು ಕೂಡ ಹಿಂದೂ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳಿಂದ ಮತ್ತು ಪುರಾಣಗಳಿಂದ ಆರಿಸಿದ ಪಾತ್ರಗಳ ಮೇಲೆ ಘಟನೆಗಳ ಮಾಲೆಯನ್ನು ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಿಗೆ ತಕ್ಕ ಭಾಷೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸುವಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಲ್ಲಿ ವೈವಿಧ್ಯತೆಯನ್ನು ತರುವಲ್ಲಿ ತುಂಬ ಯಶಸ್ವಿಯಾದರು. ಡಿ.ಎಲ್ ರಾಯ್ ಅವರ ಲಾಲಿತ್ಯ ಪೂರ್ಣ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷರ ಮಾರುದ್ದ ವಾಕ್ಯಗಳ ಭಾಷೆಗಳನ್ನು ಅವರು ತ್ಯಜಿಸಿದರು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೂ ಅವರ ನಾಟಕಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಜನಪ್ರಿಯವಾದವು.

ಒಂಭತ್ತನೆಯ ಪರಿಚ್ಛೇದ

1872 — 1912ರ ರಂಗಭೂಮಿ

ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ 40 ವರುಷ ಸಂದ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷರು ಮಡಿದರು. ಸಣ್ಣ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ, ನಂತರ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಬಂಗಾಳಿ ಪಟ್ಟಭದ್ರರ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಜನಪ್ರಿಯ ಮನರಂಜನೆಯ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಈ ಸಮಯ, ಕಲ್ಕತ್ತ ನಗರವೂ ಬಿರುಸಿನಿಂದ ಬೆಳೆಯಲಿಕ್ಕೆ ಆಸ್ಪದ ಕೊಟ್ಟ ಸಮಯ. ಶತಮಾನ ಉರುಳಿದಂತೆ ನಗರದ ಜನಸಂಖ್ಯೆ ಹತ್ತು ಲಕ್ಷವನ್ನು ಮೀರಿ ನಿಂತಿತ್ತು. ಇಪ್ಪತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಜನಸಂಖ್ಯೆ ಎರಡು ಪಟ್ಟಾಗಿತ್ತು. ಉದ್ಯೋಗಾವಕಾಶಗಳ ಕಾರಣ, ಪಟ್ಟಣ ಬಿರುಸಿನಿಂದ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದ್ದುದನ್ನು ಕಂಡು, ಅಲ್ಲಿನ ವ್ಯಾಪಾರ ಮತ್ತು ವಾಣಿಜ್ಯ ರೀತಿನೀತಿಗಳನ್ನು ನೋಡಿ, ಜನ ನೀರಿನಂತೆ ಹರಿದು ಬಂದರು. ಕಬ್ಬಿಣ ಮತ್ತು ಇದ್ದಲಿನ ಶೋಧನೆ, ಸೆಣಬು ಮತ್ತು ಇತರ ತಾಂತ್ರಿಕ ಕುಶಲತೆಯ ಕಾರ್ಖಾನೆಗಳನ್ನು ಹೂಗ್ಲಿನದಿಯ ಎರಡೂ ದಂಡೆಯ ಮೇಲೆ ನಿರ್ಮಿಸಲು ಸರಕಾರ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ನೀಡಿತ್ತು. ಎಂಭತ್ತರ ದಶಕದ ವೇಳೆಗೆ ಅಲ್ಲಿ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಔದ್ಯೋಗಿಕ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವೇ ಸ್ಥಾಪನೆಯಾಗಿತ್ತು. ಅದರ ಸುತ್ತ 40 ಮೈಲಿಗಳಷ್ಟು ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ, ನದಿಯ ಎರಡೂ ದಂಡೆಯ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಮನೆಗಳು ಹರಡಿಕೊಂಡಿದ್ದವು. ಅವುಗಳ ಮೂಲ ವ್ಯಾಪಾರಸ್ಥಾನ ಹಾಗೂ ಕೇಂದ್ರನಿಯಂತ್ರಣ ಕಲ್ಕತ್ತ ನಗರವಾಗಿತ್ತು. ಆ ಕಾಲದ ಆಮದು ರಫ್ತು, ಉಬ್ಬುತ್ತಿದ್ದ ವಿಲೇವಾರಿಯ ಸಂಖ್ಯೆಯು ಈ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಅಂದಾಜನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಈ ವಾಣಿಜ್ಯ ವ್ಯವಹಾರದ ಒಟ್ಟು ಮೊತ್ತ, ಇಡೀ ಬಂಗಾಳ ಪ್ರದೇಶದ ಲೆಕ್ಕ ತೆಗೆದುಕೊಂಡರೆ, (ಪೂರ್ವ ಭಾರತ ಮತ್ತು ಬಾಂಗ್ಲಾದೇಶವೂ ಸೇರಿದಂತೆ) ಅದು 290 ಲಕ್ಷ ಪೌಂಡುಗಳಷ್ಟಿತ್ತು. ಈ ಅಂಕೆ 1901ರಲ್ಲಿ ಕಲ್ಕತ್ತ ನಗರ ಒಂದರಲ್ಲೇ 1110 ಲಕ್ಷ ಪೌಂಡುಗಳವರೆಗೆ ಏರಿತು. 1857 ರಲ್ಲಿ ಸಿಪಾಯಿ ದಂಗೆ

ಆಗುವ ಮುನ್ನ ಕಲ್ಕತ್ತದ ಆಡಳಿತ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ನೋಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಒಬ್ಬ ಕಮಿಷನರ್ ನೇಮಕವಾಗಿದ್ದನು. ದಂಗೆಯ ನಂತರ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹಿಯ ನೇರ ಆಡಳಿತ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. 1863ರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಂವಿಧಾನಾತ್ಮಕ ನಗರಸಭೆ ಈ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನು ವಹಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಆ ಸಮಯದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಕಲ್ಲುಹಾಸಿನ, ಗ್ಯಾಸ್ ದೀಪವನ್ನು ಪಡೆದ ರಸ್ತೆಗಳು ಕಲ್ಕತ್ತದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬಂದಿದ್ದವು. ರಸ್ತೆಯ ಇಕ್ಕೆಲದಲ್ಲೂ ಪಾದಚಾರಿಗಳಿಗೆ ಮೀಸಲುಹಾದಿಯಾಗಿ ಏರ್ಪಟ್ಟಿತ್ತು. ಎಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕಗಳು, ನಲ್ಲಿ ನೀರಿನ ವ್ಯವಸ್ಥೆ, ಮಲ – ಕೊಳೆಯನ್ನು ಹೊತ್ತು ಸಾಗಿಸುವ ಒಳಚರಂಡಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಕಾಣಿಸಿದವು. ಕುದುರೆ ಎಳೆದೊಯ್ಯುವ ಟ್ರಾಮ್ ಬಸ್‌ಗಳು 1880ರಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡವು. 1882 ರಲ್ಲಿ ದೂರವಾಣಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಅಳವಡಿಸಲಾಯಿತು. ನಾಗರಿಕ ಹಿತರಕ್ಷಣೆಯ ವಿಧಿಗಳನ್ನು ಮುಂಚೆ ಕೇವಲ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಜನರು ವಾಸಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ನಗರದ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾಗಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೊಳಿಸಿದ್ದರು. ಈಗ ತೊಂಭತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಆ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಕಲ್ಕತ್ತದ ಕೇಂದ್ರ ಮತ್ತು ಉತ್ತರ ಭಾಗದ ಪ್ರದೇಶಗಳಿಗೆ ವಿಸ್ತರಿಸಲಾಯಿತು. ಈ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಬಡವರೂ, ಶ್ರೀಮಂತರೂ, ಹಾಗೂ ಎಲ್ಲ ವರ್ಗದ ಬಂಗಾಳಿ ಜನ ವಾಸವಾಗಿದ್ದರು.

1905 ರಲ್ಲಿ ಲಾರ್ಡ್ ಕರಜನ್ ಬಂಗಾಳವನ್ನು ಇಬ್ಭಾಗಮಾಡುವ ವೇಳೆಗೆ, ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ, ತನ್ನ ನಡುನೆತ್ತಿಯ ಪ್ರಖರತೆಯ ಶಿಖರವನ್ನು ಮುಟ್ಟುವ ಸಮಯದಲ್ಲಿ, ಕಲ್ಕತ್ತ ನಗರ, ಅದರ ಹಿರಿಮೆಯ ಎರಡನೆಯ ನಗರವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿತ್ತು. ವ್ಯಾಪಾರ ಮತ್ತು ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಹಾಗೂ ಶೈಕ್ಷಣಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ರಾಜಕೀಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿ, ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ ನಗರವೆನಿಸಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಕಿಕ್ಕಿರಿದ ಜನಸಂದಣಿಯ ನಿಬಿಡ ಪಟ್ಟಣ ಅದು. ಎಲ್ಲ ಭಾಷೆಯನ್ನಾಡುವ ಜನ ಅಧಿಕ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ವಲಸೆ ಬಂದು ಸೇರಿದ್ದರು. ಅವರುಗಳು ಅವರದೇ ಆದ ಬದುಕಿನ ದಾರಿ ಹಾಗೂ ಮನರಂಜನಾ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಂಡದ್ದು ನಿಜ. ಬಂಗಾಳಿಗಳು ಜಾತ್ರಾ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ತಮಗೆ ಬೇಕಿದ್ದ ಮನರಂಜನೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಣಯ, ಹಾಸ್ಯ, ವಿಡಂಬನೆ, ಗಾಂಭೀರ್ಯ, ಧಾರ್ಮಿಕ ಮತ್ತು ದೇಶಭಕ್ತಿಯ, ಅದ್ಭುತ, ರೋಮಾಂಚಕ ಅನುಭವಗಳಿಗಾಗಿ ತಪ್ಪದೆ ಭೇಟಿಕೊಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿ ವ್ಯತಿರಿಕ್ತ, ವಿವಿಧ ಧ್ಯೇಯ ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ಬೋಧಿಸುವ ವೇದಿಕೆಯೂ ಆಗಿತ್ತು. ಅಂದಿನ ಸರಕಾರಕ್ಕೆ ಈ ಬೋಧನೆಯ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳು ಹಿಡಿಸಲಿಲ್ಲ. ಇದರಿಂದಾಗಿ, 1876ರ ನಿಷೇಧ ಕಾಯಿದೆ ಜಾರಿಗೆ ಬಂದು, ಅದರ ಅನ್ವಯದಿಂದ ಅನೇಕ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ತಡೆಹಿಡಿಯಲ್ಪಟ್ಟವು.

ಬದಲಾವಣೆ ಹೊಂದಲರ್ಹವಾದ ಒಂದು ರಂಗ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ, 1872 ರಲ್ಲಿ 'ನೀಲದರ್ಪಣ' ನಾಟಕದ ಪ್ರಥಮ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಪ್ರದರ್ಶನ ನಡೆಯಿತು. ಆಗ ಟಿಕೆಟ್ಟುಗಳ ಮಾರಾಟದಿಂದ ಬಂದ ಹಣ ಇನ್ನೂರು ರೂಪಾಯಿಗಳು. ಒಂದು ದಶಕ ತುಂಬುವುದರೊಳಗಾಗಿ ಕಲ್ಕತ್ತೆಯಲ್ಲಿ ಮೂರು ಶಾಶ್ವತ ರಂಗಮಂದಿರಗಳ ನಿರ್ಮಾಣವಾಯಿತು. ಅಲ್ಲದೆ, ಯಾವುದಾದರೂ ರಂಗಮಂದಿರದಲ್ಲಿ, ನಾಟಕದ ಟಿಕೆಟ್ಟುಗಳ ಮಾರಾಟ ಐದುನೂರು ರೂಪಾಯಿಗಳಿಗಿಂತ ಕಡಿಮೆಯಾದರೆ, ಕೂಡಲೇ ಆ ನಾಟಕದ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. 1879ರಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿ ಶನಿವಾರದ ಮಾಮೂಲು ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನವಲ್ಲದೆ ಭಾನುವಾರ ಮತ್ತು ಬುಧವಾರ ವಿಶೇಷ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಏರ್ಪಾಟು ಆಯಿತು. ಎಂಭತ್ತರ ವೇಳೆಗೆ ಟಿಕೆಟ್ ಮಾರಾಟವು ಬಹಳ ಏರಿಕೆಯ ಮಟ್ಟವನ್ನು ತಲುಪಿತ್ತು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಹಣದ ಆದಾಯವೂ ಏರಿತ್ತು. ರಂಗಭೂಮಿ ಆಗ ನಿಜವಾಗಿ ವಾಣಿಜ್ಯೋದ್ಯಮವೇ ಆಯಿತು.

ಬಂಡವಾಳ ಸುರಿದು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರಂಗಮಂದಿರಗಳನ್ನು ಪಡೆದು ಒಡೆತನ ಮಾಡುವುದೂ ಒಂದು ಉದ್ಯಮವೇ ಆಯಿತು. ಇದರೊಂದಿಗೇ ಕಾನೂನು ಕಾಯಿದೆಗಳ ತಕ್ಕಡಿ, ಲಾಭ ನಷ್ಟಗಳ ತೂಗುಯ್ಯಾಲೆ ಆಟ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಹಸಿ ಹಸಿ ಸುಳ್ಳು ಸುದ್ದಿಗಳು, ಸತ್ಯ ಸುದ್ದಿಗಳೊಂದಿಗೆ ಬೆರೆತು ಹಾನಿ ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತಿದ್ದವು. ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಮೂಲ ಬಂಡವಾಳ ಹಾಕಲು ಅನೇಕರು ಧಾವಿಸಿದರು. ನಿರಂತರವಾಗಿ, ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಒದಗಿಸಿದ ಆರ್ಥಿಕ ಸವಲತ್ತನ್ನು ಹಿಂತಿರುಗಿ ಪಡೆಯಬೇಕೆಂಬ ಆಸೆಯಿಂದಷ್ಟೇ ಜನ ಅಷ್ಟೊಂದು ಬಂಡವಾಳವನ್ನು ರಂಗದ ಉದ್ಯಮದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸಲಿಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ವಿಧದ ಕೀಳು ದರ್ಜೆಯ ಸುಖಭೋಗಗಳ ಆಸೆಯೂ ತುಂಬಿತ್ತು. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಿಂದ ಬಂಡವಾಳದ ಹಣ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹರಿಯಲು ಆರಂಭಿಸಿದಾಗಿನಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ವ್ಯಾಪಾರೀ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ತಡೆಯಲು ಅಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು.

ಪ್ರಾರಂಭಿಕ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಸಾರ್ವಜನಿಕರು ಹಣ ತೊಡಗಿಸಿ ಅದರಿಂದ ಬಯಸಿದ್ದೇನೆಂದರೆ, 'ಜಾತ್ರಾ' ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಒಂದು ಹೊಸ ಬಗೆಯ ಭೌತಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯ ಎತ್ತರದಿಂದ, ಹಾಗೂ ಹಿಂಬದಿಯಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣದ ಪರದೆಯ ಹೊಸತನ ಹೊಂದಿರುವ ನಾಟಕಗಳಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಡುವುದು. ಆದರೆ ಗಿರೀಶ ಘೋಶರು ಮತ್ತು ಇತರರು ಬಯಸಿದ್ದು ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ರಂಗಮಂದಿರದ ಯೋಜನೆಯ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿರುವ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಡುವಿಕೆ. ಆದರೆ ಅವರು 'ಜಾತ್ರಾ' ವನ್ನು ಅದರ ಹೊಸತನದ ವ್ಯವಸ್ಥಾವಿಧಾನಗಳಿಂದ ಅಲುಗಿಸಲಾಗಲಿಲ್ಲ. ಇದರ ಫಲವಾಗಿ ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿ ನಟನಟಿಯರ ಅಭಿನಯದ ಪ್ರೌಢಿಮೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿತು. ಈ ವಿಧಾನ ಅಂಥದೇನು ಹೊಸತಲ್ಲ, ಕೆಟ್ಟದೂ ಅಲ್ಲ. ಆದರೆ ವಿವಿಧ

ಉತ್ಸಾಹಮೂಲಗಳಿಂದ ಬಂದ ಆಸಕ್ತಿಗಳ ಮಿಲನದಿಂದ ಉದಯಿಸಿದ ಅಭಿನಯ ಕೌಶಲ್ಯವು ಜಾತ್ರಾ ವಿಧಾನ ಮತ್ತು ಅದರ ಸತ್ವದ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿತ್ತು. ಇದರಿಂದಾಗಿ, ಆ ಸಮಯದ ಹೆಚ್ಚಿನ ನಾಟಕಗಳು, ರಂಗಮಂಡಳಿಗಳು, ರಂಗಮಂಡಳಿಗಳನ್ನು ನಡೆಸಬೇಕೆಂಬ ಆ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ರಚಿತವಾದ ನಾಟಕಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಅಲ್ಲದೆ 'ನಾಯಕ' ಮತ್ತು 'ಖಳ ನಾಯಕ' ಪಾತ್ರ ಪೋಷಣೆಗೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಕೊಟ್ಟವು. ಈ ರಂಗನಾಟಕಗಳು, ' ತಾರಾ ಪಟ್ಟದ ಅಭಿನಯ'ಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದು ಅರಿವಾಗುತ್ತದೆ.

ಹೇಳಹೆಸರಿಲ್ಲದ ಯಾರು ಯಾರೋ 'ನಾಯಕ' ಮತ್ತು 'ಖಳ ನಾಯಕ'ರ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಲು ಯತ್ನಿಸಿ ಸಫಲರಾದರೋ, ಅವರೆಲ್ಲರೂ ಉತ್ತಮವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಬಲ್ಲ ನಟ, ನಟಿಯರೇ? ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನೆ ಹಾಕಿದರೆ ಅದೇನು ತಪ್ಪಾಗಲಾರದು. ಆಗಿನ ಕಾಲದ ಪತ್ರಿಕೆಗಳ ವಿಮರ್ಶೆಗಳಿಂದ, ಹೆಚ್ಚಿನ ಯಶಸ್ಸು ಪಡೆದು, ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಗಳಿಸಿದ್ದರೂ, ಅದರ ದಾಖಲೆಗಳು, ಪುನರ್ ಶೇಖರಿಸಿದ ವಿಷಯಗಳು ಕೆಲವು ಸಲ ಅಂತಹ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಪೊಳ್ಳು ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಆದರೆ, ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷ್, ಅರ್ಧೇಂದು ಮುಸ್ತಾಫಿ, ಅಮೃತಲಾಲ ಬಸು, ವಿನೋದಿನಿ, ಸುಕುಮಾರಿದತ್ತ, ಚುನಿಲಾಲದೇವ್, ಅಮರೇಂದ್ರ ದತ್ತ, ಸುರೇಂದ್ರನಾಥ ಘೋಶ, ಕ್ಷೇತ್ರಮೋನಿ, ಅಪರೇಶ್ ಮುಖರ್ಜಿ, ತಾರಾ ಸುಂದರಿ ಮತ್ತು ಇತರ ಕೆಲವಾರು ಜನರ ಅಭಿನಯದ ಹಿರಿಮೆಯನ್ನು ನಾವು ಪ್ರಶ್ನಿಸುವುದು ತಪ್ಪಾಗುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ, ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶಕರು ಮತ್ತು ತಿಳುವಳಿಕೆವುಳ್ಳ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಡಿಮೆ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿರಲಿಲ್ಲ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಬುದ್ಧಿ ಹೊಂದಿದವರೂ, ಇತರರ ಮೇಲೆ ತಮ್ಮ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಬಲ್ಲ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವುಳ್ಳವರೂ, ಹಲವಾರು ದೇಶಗಳ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಿಚಯ ಪಡೆದವರೂ, ಅಲ್ಲಿನ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಇಲ್ಲಿನ ಅಭಿನಯವನ್ನು ತೂಗಿ ನೋಡಿ ಪರಿಶೀಲನೆ ನಡೆಸುವವರೂ ಆಗಲೂ ಖಂಡಿತ ಇದ್ದರು. ಓ.ಹೆಚ್. ಸ್ಕಿರ್ನ್ ಒಬ್ಬ ಮುಖ್ಯ ಹಿರಿಯ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಸೇವಾ ಅಧಿಕಾರಿ. ಅವರು ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷರ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮನ್ನಣೆಯ ಗೌರವಾದರಣೆಯನ್ನು ನೀಡಬೇಕೆಂದು ಸರಕಾರಕ್ಕೆ ಒತ್ತಾಯ ಪತ್ರವನ್ನು ಕಳಿಸಿದ್ದರು. ಯಾವಾಗ ಅವರ ಹೇಳಿಕೆ ತಿರಸ್ಕೃತವಾಯಿತೋ ಆಗ, ಅವರು"ವಿಶ್ವ ತನ್ನ ಮಹಾನ್ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಎಷ್ಟು ಅಲ್ಪವಾಗಿ ತಿಳಿದುಕೊಂಡಿದೆ" ಎಂದು ಉದ್ಗರಿಸಿದರು.

ಅಂದಿನ ರಂಗ ಕಲಾವಿದರು ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡಿ, ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡ ಅಭಿನಯ ವಿಧಾನ ತುಂಬ ಭಾವುಕವಾಗಿತ್ತು. ದುರಂತ ಪಾತ್ರವಾಗಲಿ, ಹಾಸ್ಯಗಾರನ ಪಾತ್ರವಾಗಲೀ, ಅವರು ಹಬ್ಬಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಭಾವ ಭಂಗಿಯ ಮೇಲೆ, ಲಯಬದ್ಧವಾಗಿ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಉಚ್ಚರಿಸುವುದರ ಮೇಲೆ, ಹಾಗೂ

ಕೊನೆಗೆ, ಅಂತಿಮ ಸಿಡಿತದಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಧಾಟಿಯ ಮೇಲೆಯೇ ಅತಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಗಮನ ಕೊಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಭಾಗಶಃ ಈ ಪ್ರಭಾವ 'ಜಾತ್ರಾ' ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಆಗಿರಬಹುದು. ಏಕೆಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿನ ದೇವದೇವತೆಗಳು, ಅಥವಾ ದೇವಮಾನವರು, ನಾಟಕಕಾರ ನಿರ್ಮಿಸಿದಂತೆ, ಅತಿಮಾನವಶಕ್ತಿಗಳಿಗೆ ಸರಿಸಮನಾದ ನಾಯಕ ನಟನೆಯ ಕಲ್ಪನೆ 'ಜಾತ್ರಾ' ಮಾಧ್ಯಮದ ಹಿರಿಮೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಇನ್ನೊಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇದು ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ರಂಗಾಭಿನಯದ ದಾಖಲೆಗಳ ಪ್ರಭಾವವೆಂದೂ ಹೇಳಬಹುದು. ಸರ್ ಹೆನ್ರಿ ಇರ್ವಿಂಗ್, ಎಲಿನ್ ಟೆರ್ರಿ, ಗಾರ್ರಿಕ್ ಕೆಂಬ್ಲ ಮುಂತಾದವರ ಹೆಸರುಗಳು ಎಷ್ಟು ಬೇಗ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದ್ದು, ಚರ್ಚೆಗಳ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ, ನಾಟಕಗಳ ತಾಲೀಮಿನ ನಡುನಡುವೆಯೂ ಬಂದು, ಅವರ ಬಗೆಗೆ ಇಲ್ಲಿಯ ಜನರು ಸಂಗ್ರಹಿಸುತ್ತಿದ್ದ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ನಿಜಕ್ಕೂ ವಿಸ್ಮಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ, ಕಣ್ಣಾರೆ ಕಂಡು ಅನುಭವಿಸಿದ ಸಾಕ್ಷ್ಯದ ಅಗತ್ಯತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳಬೇಕಾದರೆ, ಹೆನ್ರಿ ಇರ್ವಿಂಗ್‌ರವರು ಯುದ್ಧ ಭೂಮಿಗೆ ಹೋಗಿ, ಅಲ್ಲಿ ಸೈನಿಕರುಗಳು ಗುಂಡೇಟಿನಿಂದ ಹೇಗೆ ಆಕ್ರಂದಿಸುತ್ತಾ ಸಾಯುತ್ತಾರೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯಲು ನಡೆಸಿದ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷರು ಜ್ಞಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಏನೇ ಆದರೂ ಅಂದಿನ ಲಂಡನ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅತಿರಥಮಹಾರಥರಾದ ನಟರುಗಳು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಒಂದು ಭವ್ಯ ನಟನಾಕೌಶಲ್ಯದ ಪರಂಪರೆಯನ್ನೇ ನಿರ್ಮಿಸಿಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಅಭಿನಯದ ಮಾತನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ, ಇದಲ್ಲದೆ, ಇದರ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಇತರ ರೀತಿಯ ಅಡಚಣೆಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳೂ ಇದ್ದವು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ರಂಗಮಂಚದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸ್ಥಳದ ಅವಶ್ಯಕತೆ, ರಂಗಸ್ಥಳದ ಕಿಷ್ಕಿಂಧತೆ ಮುಂತಾದವು. ಅಲ್ಲದೆ ದೃಶ್ಯಗಳ ಬದಲಾವಣೆ ಅನುಕೂಲವಾಗಲೆಂದು ರಂಗದ ಮಧ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಬಣ್ಣದ ಪರದೆಯನ್ನು ಇಳಿಬಿಟ್ಟು ರಂಗಸ್ಥಳವನ್ನು ಇಬ್ಭಾಗ ಮಾಡಿದಾಗ, ನಟನಟಿಯರೆಲ್ಲಾ ರಂಗದ ಮುಂದಿನ ಭಾಗಕ್ಕೆ ನುಗ್ಗಬೇಕಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ರಂಗಮಂದಿರಗಳ ಧ್ವನಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೂ ಅಸಮರ್ಪಕವಾಗಿತ್ತು. ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ, ಈ ಧ್ವನಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ದುರವಸ್ಥೆಯಿಂದಾಗಿ, ಎಲ್ಲರಿಗೂ, ರಂಗಮಂದಿರದ ಹಿಂದಿನ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕುಳಿತ ಜನರಿಗೂ ಮಾತು ಕೇಳಿಸಬೇಕೆಂದರೆ ಧ್ವನಿಯೇರಿಸಿ, ಎಲ್ಲ ನಟರೂ ಎಲ್ಲಾ ದಿಕ್ಕುಗಳಲ್ಲಿಯೂ, ಎಲ್ಲ ಸಮಯದಲ್ಲಿಯೂ ಅತಿಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಅರಚಬೇಕಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ನಾಟಕಗಳ ಆಯ್ಕೆ ಹಾಗೂ ನಾಟಕ ನೋಡಲು ಬರುವ ಸಾಮಾನ್ಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಟ ತನ್ನ ಅಭಿನಯದ ವಿಧಾನವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಬೇಕಾಗಿತ್ತು.

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ, ಒಂದು ನಾಟಕದ ಇಪ್ಪತ್ತು, ಇಪ್ಪತ್ತೈದು ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಮೂರು ಅಥವಾ ನಾಲ್ಕು ರಂಗ

ಮಂದಿರಗಳಿದ್ದು ವಾರಕ್ಕೆ ನಿಗದಿಯಾದ ಮೂರು ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿದ್ದುದರಿಂದ ಯಾವಾಗಲೂ ಹೊಸ ಹೊಸ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಬೇಡಿಕೆ ಇದ್ದೇ ಇತ್ತು. ಈ ಬೇಡಿಕೆಗನುಗುಣವಾಗಿ ಬರೆದ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಖ್ಯೆಯ ನಾಟಕಗಳು ತೀರ ಕೆಳಮಟ್ಟದವುಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಅಂತಹ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ನಟರು ತಮ್ಮ ಅಭಿನಯ ಚಾತುರ್ಯದಿಂದ ನಾಟಕದ ಕುಂದು ಕೊರತೆಗಳನ್ನು ನಿವಾರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷರು, "ರಂಗಮಂಡಳಿಗಳು ನಡೆಯಬೇಕು. ಅದಕ್ಕೋಸ್ಕರವಾಗಿಯಾದರೂ ನಾನು ನಾಟಕ ಬರೆಯಬೇಕಲ್ಲಾ" ಎಂದು ಪರಿತಪಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಹೌದು, ಇದೊಂದು ಅನುಕಂಪರಹಿತ ಅಕಾರ್ಯವೇ ಸರಿ. ಏಕೆಂದರೆ ಅವರಿಗೆ ನಾಟಕ ಬರೆಯಲು ಸಾಕಷ್ಟು ವ್ಯವಧಾನ ಇದ್ದಿದ್ದರೆ ಅಥವಾ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳ ತಾಲೀಮಿಗೆ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಮಯಾವಕಾಶವಿದ್ದಿದ್ದರೆ, ಅವರು ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಇನ್ನೂ ಉತ್ತಮ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ ಮತ್ತು ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬರುತ್ತಿದ್ದ ದೊಡ್ಡ ಕೊರತೆಗಳನ್ನು ನಿವಾರಿಸಿ, ವಂಗರಂಗದ ಹಿರಿಮೆಗೆ, ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸೇವೆ ಸಲ್ಲಿಸಬಹುದಾಗಿತ್ತು. ಆಗ ಅವರು ಸಾಮಾನ್ಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನೋಭಾವನ್ನು, ಅವನ ಆದರ್ಶ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯ ಹಂತವನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಮೇಲು ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಏರಿಸಬಹುದಾಗಿತ್ತೋ ಏನೋ!

ಅಂದಿನ ರಂಗ ನಾಟಕಗಳು ಬಹು ದೀರ್ಘವಾಗಿದ್ದವು. ಮುಂಚಿನ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯುಚ್ಛಕ್ತಿಯ ಅರಿವಿಲ್ಲದಿದ್ದುದರಿಂದ, ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು 'ಮೇಣದ ಬತ್ತಿಯ' ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು ಎಂದು ಪತ್ರಿಕೆಯ ಜಾಹೀರಾತುಗಳು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತಿದ್ದವು. ಈ ಎಲ್ಲ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳೂ ರಾತ್ರಿ 1 ಘಂಟೆಯ ಒಳಗೆ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗಬೇಕು ಎಂದು ನಗರ ಸಭೆಯ ಕಾಯಿದೆಗಳು ನಿಗದಿ ಮಾಡಿದ್ದವು. ಇಷ್ಟು ಎಂದು ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಸಮಯ ಮೀಸಲು ಬಿಟ್ಟದ್ದರೂ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ರಂಗಮಂದಿರದ ಮಾಲೀಕರುಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಈ ಸಮಯ ಸಾಲದಾಗಿತ್ತು. ಈ ವಿಚಾರವಾಗಿ ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷರು ಕಲ್ಕತ್ತ ನಗರಸಭೆಯ ಅಧಿಕಾರಿಗಳ ವಿರುದ್ಧ ಪ್ರತಿಭಟನೆ ಸಲ್ಲಿಸಿ ನಾಟಕ ನೋಡುವ ಕಾಲಾವಧಿಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವಂತೆ ಪ್ರಾರ್ಥನೆ ಸಲ್ಲಿಸಿದರು. ರಂಗಮಂದಿರಗಳ ಪರವಾಗಿ, ಅವರ ಅರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅವರದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ವಾದ ಸಮರ್ಥನೀಯವೂ ನ್ಯಾಯವೂ ಆಗಿತ್ತು. "ಎಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ರಂಗಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಮೈಗೂಡಿಸುವುದಿಲ್ಲವೋ, ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ, ಅಲ್ಲದೆ ಅವರು ನಾಟಕದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವವರೆಗೆ, ನಾಟಕಗಳು ಅವರಿಗೆ ಅದರ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ತಿರುವುಮುರುವುಗಳ ಚಲನವಲನಗಳನ್ನು, ಸಂಗತಿಗಳ ಏರಿಳಿತವನ್ನೂ, ಪಾತ್ರಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನೂ ಕೂಲಂಕಷವಾಗಿ ವಿವರಿಸಿ, ತಿಳಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿನ ನಾಟಕಕಾರರು, ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ನಾಟಕಕಾರರಂತೆ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು

ತಮಗೆ ಸರಿಬಂದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡಲಿ ಎಂದು ಅವರ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಬಿಟ್ಟು ಬಿಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ''. ಈ ಬಲವತ್ತರವಾದ ಅರಿಕೆಯ ನಂತರ ನಗರಸಭೆಯ ಅಧಿಕಾರಿಗಳು ಕಾಯಿದೆಯನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಸಡಿಲ ಮಾಡಿದರು. ಅಂದರೆ ರಾತ್ರಿ ಒಂದು ಘಂಟೆಯ ನಂತರವೂ ನಡೆಯುವ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಗೆ ಇಪ್ಪತ್ತೈದು ರೂಪಾಯಿ ಶುಲ್ಕವನ್ನು ಕಟ್ಟಿ ಅಧಿಕಾರಿಗಳ ಒಪ್ಪಿಗೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿರಬೇಕು. ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ಈ ಶುಲ್ಕವನ್ನು ತೆಗೆದು ಹಾಕಿದರು. ಆದ್ದರಿಂದ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳು ಇತರ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ರಾತ್ರಿ 8 ರಿಂದ ಬೆಳಿಗ್ಗೆ 3 ಗಂಟೆಯವರೆಗೂ ಮತ್ತು ಶನಿವಾರದ ದಿನ ಸಂಜೆ 6.30 ರಿಂದ ಬೆಳಿಗ್ಗೆ 3 ಗಂಟೆಯವರೆಗೂ ನಡೆಯಬಹುದಾಗಿತ್ತು. ನಿಜವಾಗಿಯೂ, ದುಡ್ಡು ಕೊಟ್ಟು ನೋಡುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ, ಅವನ ಹಣದ ಮೌಲ್ಯಕ್ಕೆ ಸರಿಸಮ ನಾದ ಕಾಲಾವಧಿಯ ತುಂಬ ರಂಜನೆ ಬೇಕೆನ್ನುತ್ತಿದ್ದ. ಇಂತಹ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಜೊಳ್ಳು ನಾಟಕಗಳಷ್ಟೇ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಸಾಧಾರಣ, ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳೂ ರಚನೆಗೊಂಡವು. ಠಾಗೂರರು ಇಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ಉಳಿಯುತ್ತಾರೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಅವರು ಯಾವುದೇ ಒಂದು ವೃತ್ತಿರಂಗಮಂಡಳಿಗೆ ಸೇರಿಕೊಂಡವರಾಗಿರಲಿಲ್ಲ.

ಅರ್ಧೇಂದು ಮುಸ್ತಾಫಿಯವರ ಮರಣದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಡೆಸಿದ ಸಂತಾಪ ಸೂಚಕ ಸಭೆಯಲ್ಲಿ ಅವರ ಸ್ಮರಣೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾ ಮಾತನಾಡಿದ ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷರು – 'ಮರಣ ಹೊಂದಿರುವ ಈ ನಟನು, ನಟನಟಿಯರು ಧರಿಸುವ ವೇಷಭೂಷಣಗಳು, ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ, ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನಟರುಗಳಿಗೆ ಹೇಗೆ ಅವರವರಿಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಹೊಂದುವ ರೀತಿ ಇರಬೇಕೆಂಬುದರ ಬಗ್ಗೆ ಬಹಳ ದೀರ್ಘವಾಗಿ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದುದನ್ನು ನೀವು ಕಂಡಿರಬಹುದು' ಎಂದು ಹೇಳಿದರು. ಇದರಿಂದ ತಿಳಿದು ಬರುವುದೇನೆಂದರೆ ಇಂಥ ಚರ್ಚೆಗಳು ನಡೆದರೂ ಕೂಡ, ಇವುಗಳಿಂದ ಏನೇನೂ ಪ್ರತಿಫಲವಾಗಿ ಮೂಡಿಬರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಆ ಕಾಲದ ಸಮಕಾಲಿಕ ಪತ್ರಿಕಾ ವಿಮರ್ಶೆಗಳು ಉಡುಪು ಮತ್ತು ಪ್ರಸಾಧನದ ಬಗ್ಗೆ ಚಕಾರವನ್ನೂ ಎತ್ತುತ್ತಿದ್ದಿಲ್ಲ. ಅಂತಹ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇದರ ಬಗ್ಗೆ ಏನೇನೂ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಇಲ್ಲದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ, ಖ್ಯಾತ ನಾಟಕಕಾರರಾದ ಮನ್‌ಮೋಹನ್ ಗೋಸ್ವಾಮಿಯವರು 'ನಾಟ್ಯಮಂದಾರ' ಎಂಬ ರಂಗಪತ್ರಿಕೆಗಾಗಿ 1910 – 11ನೇ ವರ್ಷದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ ಅನೇಕ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ಇವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆದಿರುವ ವಿಷಯವನ್ನು ನಾವು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವಂತಿಲ್ಲ.

''ಅವರುಗಳು ಧರಿಸುವ ಉಡುಪುಗಳಿಂದ ಅದನ್ನು ಹಾಕಿಕೊಂಡಿರುವ ನಟ ಬಂಗಾಳಿಯೋ, ಬಿಹಾರಿಯೋ, ರಜಪೂತನೋ, ಸಿಖ್‌ನೋ, ಜಾಟ ಪಂಗಡದವನೋ, ಮರಾಠಿಯೋ, ಅಥವಾ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತೀಯನೋ ಎಂದು ಯಾವ ಕಾರಣಕ್ಕೂ ತಿಳಿಯುತ್ತಿದ್ದಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲರೂ ಒಂದೇ ಬಗೆಯ

ಉಡುಪುಗಳನ್ನು ಧರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಚಡ್ಡಿಗಳು (ಹಿರಿಯ ಪಾತ್ರವಾದರೆ ಉದ್ದನೆಯ ಪ್ಯಾಂಟು) ಸೈನ್ಯದ ಕೋಟುಗಳು, ಅದರಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಹೊಳೆವ ತಗಡಿನ ಚೂರುಗಳು, ಮತ್ತು ಗುಂಗುರು ಕೂದಲಿನ ವಿಗ್..... ಒಂದು ಪೇಟ ಇಲ್ಲವೆ ಮುಸ್ಲಿಂರು ಹಾಕುವ ಚಕಮಕಿ ಕೆಲಸದ ಒಂದು ಟೋಪಿ ತಲೆಗೆ. ನಕಲಿ ಮುತ್ತಿನ ಹಾರ, ಸೊಂಟಕ್ಕೆ ಕಟ್ಟಿದ ಬೆಲ್ಟಿಗೆ ಇಳಿಬಿಟ್ಟ ಕತ್ತಿ. ಇವು ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳ ಒಂದೇ ರೀತಿಯ ಉಡುಪಿನ ಪರಿಪಾಠ. ನಾನು ಕಂಡಂತೆ ನಟನಾದವನು ದೇವರಾದ ಶ್ರೀರಾಮಚಂದ್ರನ ಪಾತ್ರವಹಿಸಿದರೂ, ಮೊಘಲ್ ಸಾಮ್ರಾಟ ಜಹಾಂಗೀರ್ ಪಾತ್ರ, ರಜಪೂತರ ನಾಯಕ ಜಸವಂತ ಸಿಂಗ್ ನ ಪಾತ್ರ ಆಗಿದ್ದರೂ, ಇದೇ ಉಡುಪನ್ನು ಧರಿಸುತ್ತಿದ್ದನು....ನಟಿಯರಿಗಂತೂ ಇದಕ್ಕಿಂತ ಅಸಂಗತವಾದ ಉಡುಪುಗಳು. ನಾಯಕಿಯ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗೆ ಒಂದು ರೀತಿ, ಮತ್ತು ಇತರ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳಿಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯದು. ಆಕೆ ಸೀತೆಯ ಪಾತ್ರಮಾಡುತ್ತಿರಲಿ, ನೂರ್‌ಜಹಾನ್ ಪಾತ್ರ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿರಲಿ, ಅಥವಾ ರಾಣಿ ಸಂಯುಕ್ತೆ ಪಾತ್ರವನ್ನು ನಟಿಸುತ್ತಿರಲಿ, ವೇಷ ಭೂಷಣಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಯೋಚಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ನಾಯಕಿಯ ಅದೇ ಉಡುಪುಗಳೇ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೂ.'' ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಗೋಸ್ವಾಮಿಯವರು ಎಲ್ಲರನ್ನೂ ಆಪಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅದರಲ್ಲೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪಾಲು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು. "ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷರು 'ಭಾರತೀ' ನಾಟಕವನ್ನು 'ಕ್ಲಾಸಿಕ್'ನಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲು ಬಹಳಷ್ಟು ಶ್ರಮವಹಿಸಿದ್ದರು. ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು 17 ನೇ ಶತಮಾನದ ಜೆಸ್ಸೂರಿನ ಜನಗಳಂತೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಸರಳ ಉಡುಪುಗಳನ್ನು ಧರಿಸಿ ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಈ ನಿರಾಡಂಬರದ ಉಡುಪುಗಳನ್ನು ಇಚ್ಛೆಪಡದೆ ಧಿಕ್ಕಾರ ಮಾಡಿದರು'' ಎಂದು ಅವರು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮುಂದುವರಿದು ಅವರು ಹೇಳುವುದೇನೆಂದರೆ:

"ಯಾರಾದರೊಬ್ಬ ನಾಯಕ – ಯಾರಾದರೂ ಆಗಿರಲಿ – ರಾಜನ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ, ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ, ಊಟ ಮಾಡುತ್ತಿರುವಾಗಲಿ, ಯುದ್ಧ ಮಾಡುತ್ತಿರುವಾಗಲಿ, ನ್ಯಾಯಾಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿರಲ್ಲಿ, ಮಲಗಿರಲಿ, ಅವನು ಪೂರ್ಣಯುದ್ಧದ ಸಿದ್ಧತೆಯ ಉಡಿಗೆತೊಡಿಗೆಗಳನ್ನೂ, ಆಭರಣಗಳನ್ನೂ ಧರಿಸಿಕೊಂಡು, ಕತ್ತಿ ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದು ಕೊಂಡಿದ್ದರೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಚಕಾರವೆತ್ತುವುದಿಲ್ಲ. ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಮುಖ್ಯ, ಆದ್ದರಿಂದ ಚಿಂತೆಯೇಕೆ? ಎನ್ನುವ ನಿಲುವು ನಟರ ಮತ್ತು ಮಾಲೀಕರ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಪ್ರಸಾಧನ ಕಲೆಯಾದರೂ ಇದರಂತೆಯೇ ಹೆಚ್ಚಿನ ಗಮನವನ್ನೇನೂ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿರಲಿಲ್ಲ''.

ಈ ಬಗೆಯ ಉಡುಪು ಮತ್ತು ಪ್ರಸಾಧನಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬರುತ್ತಿದ್ದ ವೈಪರೀತ್ಯ ರಂಗಪ್ರಯೋಗ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಇತರ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಬರುತ್ತಿತ್ತು. ಹತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಚಿತ್ರಮಂದಿರದ

ಜೋಡಣೆಯಂತೆಯೋ ಇಲ್ಲಿನ ರಂಗ ಮಂದಿರಗಳು ಅನುವುಗೊಂಡಿದ್ದವು. ಆದರೆ ಅದರ ಪ್ರತಿರೂಪ ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದವಾದ ಸಂದರ್ಭಗಳೇ ಹೆಚ್ಚು. ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ರಂಗ ನಿಯೋಜಕರು ತಮ್ಮ ರಂಗಮಂದಿರಗಳ 'ವಿಂಗ್ಸ್' ಮತ್ತು 'ಇಳಿಪರದೆ' ಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಬರೆಸುವುದಕ್ಕೆ ಯುರೋಪಿನ ಕೊರೆದು ಮಾಡಿದ ಚಿತ್ರ ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನೂ, ಚಿತ್ರ ಪಟಗಳನ್ನು ನೋಡಿ ಅನುಕರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು ಎಂಬುದನ್ನು ಧನಂಜಯ ಮುಖರ್ಜಿ ತನ್ನ ವಂಗೀಯ ನಾಟ್ಯ ಶಾಲಾ ಎಂಬ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ: "ನಾವು ಕೋಟೆಯ ಬದಲು ಒಂದು ಸಣ್ಣ ಖಿಲ್ಲೆಯನ್ನು ಅಥವಾ ಠಾಣೆಯನ್ನು ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಉದ್ಯಾನವನದ ಬದಲು ಒಂದು ಲತಾವನವನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಮನೆಯ ಪಡಸಾಲೆಯ ಬದಲು ಪ್ರವೇಶ ಭಾಗದ ಆವರಣವನ್ನು ಮತ್ತು ರಾಜಾಸ್ಥಾನದ ಬದಲು ಜನರ ಸಂದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದಂತಹ ಕೊಠಡಿಯನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ."

ದೃಶ್ಯಾವಳಿ ತುಂಬಾ ಶಿಥಿಲವಾಗಿದ್ದುದಲ್ಲದೆ, ಅದರ ಉಪಯೋಗವನ್ನು ಪಡೆಯುವುದರಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ಕಲ್ಪನೆಯ ಕಾರ್ಯಭಾರವೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ರಂಗನಿರ್ವಾಹಕರ ಗಮನ ಸೆಳೆದು ಅವರ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದದ್ದು 'ವಿಸ್ಮಯಕಾರಕ' ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಚಮತ್ಕೃತಿ. ಆದ್ದರಿಂದ ಬೋನಿನರೂಪದ ಬಾಗಿಲುಗಳನ್ನೂ, ಡೈಯೊರಾಮಗಳನ್ನೂ, ಸಮುದ್ರ ಕಾಡುಗಳಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆಗೊಳ್ಳುವ ಯಾಂತ್ರಿಕ ಪರಿಕರಗಳನ್ನೂ, ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ 1887ರ ಸಮಯದಲ್ಲಿಯೇ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದರು. ನಟರು ಆಕಾಶದಿಂದಿಳಿದು, ಪಾತಾಳಕ್ಕೆ ಧಾವಿಸಿದಂತೆ, ಕಾಣಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಆಟದ ಉಗಿಬಂಡಿಯ ಬೊಂಬೆಗಳು ಹೊಗೆ ಮತ್ತು ಕಿಡಿಗಳನ್ನು ಸಿಡಿಸುತ್ತಾ ಆ ಬದಿಯಿಂದ ಈ ಬದಿಗೆ ಓಡಾಡುತ್ತಿದ್ದವು. ಒಂದು ಜಾಹೀರಾತು "ರಥಗಳಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು ಕಣ್ಣೆದುರಿನಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಕದನ ನೋಡಿರಿ" ಎಂದು ಪ್ರಕಟಿಸಿತು. ಅಮರೇಂದ್ರದತ್ತರ ಹೊಸಯೋಜನೆಗಳು ಈ ವಿಧದ ಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ದೂರವಿರಲಿಲ್ಲ. ಅವರ ಹೊಸ ಶೋಧನೆಗಳು ರಂಗಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಹೊಸ ನಿಲುವು ಕೊಟ್ಟರೂ, ಅವು ರಂಗವನ್ನು ಕಿರಿದಾಗಿಸುತ್ತಿದ್ದವೇ ಹೊರತು ಯಾವ ಕಲ್ಪನೆಗೂ ಅವಕಾಶಕೊಡುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ಕೊಡಬೇಕೆಂದು, ಅದರ ಅಗತ್ಯತೆಗೆ ಒತ್ತು ಕೊಡಬೇಕೆಂದು ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷರು ಯಾವಾಗಲೂ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರು. "ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ಅದರ ಪದ್ಧತಿಗಳನ್ನು ಅರಿತು ಅದರ ಮೂಲಕ ನಾಟಕ ನೋಡುವ ಅಭ್ಯಾಸವನ್ನು ನಾವು ಅವರಲ್ಲಿ ಬೆಳಸಬೇಕು. ನಟರ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಕೇಳಿಯೇ ಅಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿರುವ ಬಣ್ಣದ ಪರದೆ ಸಾಗಿ ಹೋಗಲಾರದ ಬಲವಾದ ಕೋಟೆ ಎಂದು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿತ್ತು" ಎಂದು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ.

ಆದರೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಅಂದಿನ ಇಂತಹ ರಂಗವಿಧಾನಗಳ ಅರಿವು ಇತ್ತು. ಚಕಾರವೆತ್ತದ ನಾಟಕವನ್ನು ಅವರು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದರು. ರಂಗ ನಿರ್ಮಾಣ, ಬಣ್ಣದ ಪರದೆಗಳು, ಚಮತ್ಕೃತಿಯ ಸಂಗತಿಗಳು, ನಿಜ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಹೋಲುವಂತಹ ರಂಗ ಪರಿಕರಗಳು ಈ ರಂಗ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಅಥವಾ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಬಿಂಬಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದ್ದರೂ, ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷರು ಆಲೋಚಿಸಿದಂತಹ ಯಾವ ಕೆಲಸ ಆದದ್ದು ಕಂಡು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಅನೇಕ ಮಹಾನ್ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ನಟನಟಿಯರ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಗುಂಪನ್ನೇ ಕೂಡಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ನಿಷ್ಠೆಯಿಂದ ದುಡಿಯುತ್ತಿದ್ದ, ತಾಂತ್ರಿಕ ಪರಿಣತಿ ಪಡೆದಿದ್ದ ಕೆಲಸಗಾರರ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಸೈನ್ಯವೇ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿತ್ತು. ಆದರೆ ಈಗಿನ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿಗೆ ಒಳಪಡುವ ಯಾವ ನಿರ್ದೇಶಕ ಅಥವಾ ನಿರ್ಮಾಪಕರಂತಹ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಅದು ಆಗ ಹೊಂದಿರಲಿಲ್ಲ. ರಂಗಭೂಮಿ, ಈ ಶತಮಾನದ ಇಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕದವರೆಗೆ, 'ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿ' ಯವರಂಥ ರಂಗನಿಷ್ಣಾತರಿಗಾಗಿ ಕಾಯಬೇಕಾಯಿತು.

ವಂಗರಂಗದ ಈ ಎಲ್ಲ ಮಿತಿಗಳನ್ನು ಗಮನಕ್ಕೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು, ಅದು ಸಾಧಿಸಿರುವ ಸಿದ್ಧಿಗಳನ್ನು ಮರೆಯಲೂ ಬಾರದು. ಆ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಅದು ಇತಿಮಿತಿಗಳನ್ನು, ಅಂಕುಡೊಂಕುಗಳನ್ನು ನೇರ್ಪಡಿಸಿಕೊಂಡು ಬೆಳೆಯಬೇಕಾಗಿದ್ದ ಅಂದಿನ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯಬಾರದು. ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷರು ಮರಣಹೊಂದುವ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬಂಗಾಳಿ ಶ್ರೀಮಂತ ಜನರಲ್ಲಿ ರಂಗಮಂದಿರಗಳಿಗೆ ಹೋಗುವುದು ಒಂದು ಅಭ್ಯಾಸವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿತ್ತು. ಅಲ್ಲದೆ ಅವರ ಮಾನಸಿಕ, ಕಾಲ್ಪನಿಕ, ಚಿತ್ತಭಿತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಅದು ಒಂದು ಭಾಗವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿತ್ತು. ನಿರಂತರವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಸಾಮಾನ್ಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ರಂಗಭೂಮಿ ಅತಿ ಸಮೀಪದ ಪ್ರೀತಿಯ ವಸ್ತುವಾಗಿತ್ತು. ಅವರಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ವರ್ಗದ ಜನ ಸೇರಿದ್ದರು. ಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತಿದ್ದ ವಿಮರ್ಶೆಗಳಿಂದ ತಿಳಿದು ಬರುವ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ರಂಗಭೂಮಿ ಇವರುಗಳಲ್ಲಿ ಉತ್ತೇಜಿಸಿದ್ದ ಆಸಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಉಳಿಸಿದ್ದ ನಿರಂತರ ಅಭಿರುಚಿ. ರಂಗದ ಬಗ್ಗೆ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಕೊನೆಗಾಣದ ಚರ್ಚೆಗಳು, ವಿಚಾರಗೋಷ್ಠಿಗಳು, ರಂಗಭೂಮಿಗೇ ಮೀಸಲಾಗಿದ್ದ ಪತ್ರಿಕೆಗಳು ಅವರ ಕಳಕಳಿಯನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಪತ್ರಿಕೆಗಳು ಕೇವಲ ವಿಷಯ, ವಿಮರ್ಶೆಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವ ಸಾಧನಗಳಾಗಿರದೆ, ತಮ್ಮ ಉದ್ದೇಶ ಹಾಗೂ ತಾವು ಸಾಧಿಸಬೇಕಾಗಿದ್ದ ದಿಶೆಯಲ್ಲಿ ಅವುಗಳು ಎಷ್ಟು ಗಂಭೀರ ಚಿಂತನೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದವು ಎನ್ನುವುದು ಆಶ್ಚರ್ಯದ ಸಂಗತಿ. ಈ ಪತ್ರಿಕೆಗಳು ಹೊಸಹೊಸ ಯೋಜನೆ, ವಿಚಾರ, ಶಿಕ್ಷಣದ ಪ್ರಚಾರ ಮಾಡಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದವು. ಇಂದಿಗೂ ವಂಗ ಪತ್ರಿಕೆಗಳು ತಾವು ನಡೆದು ಬಂದ ದಾರಿಯುದ್ದಕ್ಕೂ ಈ ಬಗೆಯ ಸೇವೆಯನ್ನು ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತಾ ಬಂದಿವೆ.

ಈ ಎಲ್ಲ ಸಾಧನೆ ಸಿದ್ಧಿಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಕಷ್ಟಕರ ಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ಸಾಗಿಬಂದವು. ಈ ಮಾಧ್ಯಮದ ಈ ಸ್ವರೂಪ ಹೊಸದು; ಪರದೇಶದವರದು. ನಾಟಕಗಳನ್ನು ತಕ್ಷಣವೇ ಅವಸರದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಬೇಕಾಗಿತ್ತು, ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಅದರ ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕರು ಯಾವುದೇ ಬಗೆಯ ಭಾರತೀಯ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಅವಕಾಶವೇ ಇರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಈ ಸಾಹಿತ್ಯಾಸಕ್ತ ಮಾಲೀಕರ ಇಚ್ಛೆಯಂತೆ ಅವರಾದರೂ ಸುಮ್ಮನಿರಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಆರ್ಥಿಕ ಮುಗ್ಗಟ್ಟು ಯಾವಾಗಲೂ ಇದ್ದದ್ದೇ. ಹಲವಾರು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಬೇಕಾಗಿದ್ದರೆ, ಅವುಗಳ ಉಡುಪುಗಳಿಗೆ, ರಂಗ ಪರಿಕರಗಳಿಗೆ, ಒದಗಿಸಬೇಕಾದ ಹಣ ಎಲ್ಲಿಂದ ಬರಬೇಕು? ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅಂದಿನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಬುದ್ಧಿವಂತರಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಕಡೆಯದಾಗಿ ಸರಕಾರದ ಕಾನೂನು ಕಾಯಿದೆಗಳ ನಿಬಂಧನೆಗಳು ಯಾವಾಗಲೂ ಬೆನ್ನಹಿಂದೆಯೇ ಇರುತ್ತಿದ್ದವು. ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷರು ವಿಮರ್ಶಕರಿಗೆ ಸದಾ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದೇನೆಂದರೆ, " ನಾಟಕ ಬರೆದು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬೇಕಾಗಿದ್ದುದು ಆ ಕಾಲದ ಬಂಗಾಳಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಮಾತ್ರ, ಇತರರಿಗಲ್ಲ '' ಎಂದು. 'ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್' ನಾಟಕದ ನಂತರ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ 'ಮುಕುಲ್ ಮುಂಜರಾ' ಮತ್ತು 'ಅಬು ಹೊಸ್ಸೈನ್' ಗೀತ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಸಂತಸದ ಒಂದು ಹೊಸ ಬುಗ್ಗೆಯನ್ನು ಪುಟಿಸಿದುದನ್ನು ಅವರು ನೆನಪಿಗೆ ತರಲು ಇಚ್ಛಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಹತ್ತನೆಯ ಪರಿಚ್ಛೇದ

1912 – 1921 ರ ವಂಗ ರಂಗ

ಇಬ್ಭಾಗವಾಗಿದ್ದ ಬಂಗಾಳ 1911 ರಲ್ಲಿ ಒಂದಾಯಿತು. ಈ ಸಾಧನೆ ಬಂಗಾಳಿ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಮ್ಮೆ ತಂದಿತು. ಅವರು ಉತ್ಸವವನ್ನು ವೈಭವದಿಂದ ಆಚರಿಸಿದರು. ಎರಡು ಹೋಳಾಗಿದ್ದ ಬಂಗಾಳವನ್ನು ಒಂದಾಗಿಸಿದ್ದು, ತಾವು ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಹೋರಾಡಿ, ಸಾಧಿಸಿದ ಗೆಲುವು ಎಂದು ಹೆಮ್ಮೆ ಪಡುತ್ತಿದ್ದರು. 'ನಾವು ಹೋರಾಡಿದ್ದು ಸರಿಯಾದ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಎನ್ನುವುದು ಕೆಲವರ ಹೇಳಿಕೆ. ಈ ಸತ್ಯದ ಕಾರಣ ತಮ್ಮ ಸ್ವಂತ ಬಲದಿಂದ ಮಹಾ ಶಕ್ತಿಯುತವಾದ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವನ್ನೇ ಅಲುಗಾಡಿಸಿತು; ಯಾವುದನ್ನು ಮುಗಿದು ಹೋದ ಸಂಗತಿಯೆಂದು ಲಾರ್ಡ್ ಕರ್ಜನ್ ವಿವರಿಸಿದ್ದನೋ ಅದನ್ನು ಅದೇ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ಮುರಿದ ಸಂಗತಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿತು. ನಂತರ ಸರ್ಕಾರ ಘೋಷಿಸಿದ ವಿಷಯವೆಂದರೆ ರಾಜಧಾನಿಯನ್ನು ಕಲ್ಕತ್ತದಿಂದ ದಿಲ್ಲಿಗೆ ವರ್ಗಾಯಿಸುತ್ತೇವೆ ಎಂಬುದು. ಬ್ರಿಟಿಷರ ಈ ಪಲಾಯನ ಸೂತ್ರ ಬಂಗಾಳಿಗಳ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿ ಮನೋಭಾವದ ಕಾರಣ ಎಂಬುದು ಬಂಗಾಳಿಗಳ ಹೇಳಿಕೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ರಾಜಕೀಯ ವಿಲಕ್ಷಣತೆ ಶಮನಗೊಂಡಿದ್ದು ಬಂಗಾಳಿಗಳಿಗೆ ಸಂತಸದ ವಿಷಯವಾಗಿತ್ತು.

ರಂಗಭೂಮಿಯೂ ಈ ಮನೋಭಾವವನ್ನೇ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸಿತು. ಮಾರಾಟಗೊಂಡ ಟಿಕೆಟ್ಟುಗಳ ಆದಾಯದಿಂದ ತೃಪ್ತಿಗೊಂಡು, ಹಿಂದಿನಿಂದ ಬಂದಿದ್ದ ರೀತಿರಿವಾಜುಗಳಿಗೆ ಅಂಟಿಕೊಂಡು ರಂಗಭೂಮಿ ಅವನತಿಯತ್ತ ಹೆಜ್ಜೆ ಹಾಕುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ಅವಸಾನ ತಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಗೋಚರವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಮಾರಾಟ ವ್ಯವಹಾರ ಆಗಾಗ್ಯೆ ಹೆಚ್ಚಿದುವು. ರಂಗಮಂದಿರಗಳು ಒಂದು ಕೈಯಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಕೈಗೆ ಬದಲಾದವು. ಹೀಗೆ ಒಡೆತನ ಬದಲಾದ ಹಾಗೆ ಆಡಳಿತದ ನ್ಯೂನತೆ ಅಧಿಕವಾಗಿ ನಷ್ಟವೂ ಏರತೊಡಗಿತು. ಹಳೆಯ 'ಬೆಂಗಾಲ್ ಥಿಯೇಟರ್' ರಂಗಮಂದಿರ ಹೊಸ ಒಡೆತನದ ಪಾಲಾಯಿತು. ಹೊಸ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಪಡೆಯಿತು. ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷರ ಮರಣದ

ತರುವಾಯ ರಂಗಮಂದಿರದ ಒಡೆಯರು ಬಹಳಷ್ಟು ನಷ್ಟ ಅನುಭವಿಸಬೇಕಾಯಿತು. ಆಗಲೇ ಅವರು ನಾಟಕಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಚಲನಚಿತ್ರ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನೂ ನಡೆಸತೊಡಗಿದ್ದು. 1916, ಫೆಬ್ರವರಿ 5ನೇ ದಿನಾಂಕದಂದು 'ಇಂಡಿಯನ್ ಡೈಲಿ ನ್ಯೂಸ್' ಪತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಜಾಹೀರಾತು ಪ್ರಕಟವಾಯಿತು. "ಜಯದೇವ, 'ಬಿಲ್ವಮಂಗಲ್' ಮತ್ತು 'ಬ್ಯಾಟಲ್ ಆಫ್ ಪ್ಲಾಸೀ' ನಾಟಕಗಳ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಮನೋಹರ, ಸುಂದರವಾದ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತೇವೆ. ನಾಟಕ ನೋಡುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ನೋಡಲೇಬೇಕಾದ ಚಿತ್ರಗಳು ಇವು". ಈ ರಂಗಮಂದಿರ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಮುಂಚೆ ಇದರ ಕಡೆಯ ಮಾಲೀಕರಾದವರು, ಅನಂತರ ರೂಪಿತವಾದ 'ನಿಯಮಿತ ಕಂಪನಿಯನ್ನು' ಪ್ರಾರಂಭಿಸುವಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿಗರಾದರು. ಹೊಸದಾಗಿ ರೂಪಿತವಾದ ಈ ಕಂಪೆನಿಯ ಒಡೆತನವಾದರೂ ಲಾಭದಾಯಕವಲ್ಲದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಸುಧಾರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಹೊಸ ಕಂಪನಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಎಂಟು ತಿಂಗಳ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಮುಳುಗಿ ಹೋಯಿತು.

ಇತರ ರಂಗಮಂದಿರಗಳಾದರೂ ಇದರಂತೆಯೇ ಒಡೆತನದ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಕಂಡವು. ಆದರೆ ಅದರಷ್ಟು ಶೀಘ್ರವಾಗಿ ಕೈಕೈ ಬದಲಾಗಲಿಲ್ಲ. 1906ರಲ್ಲಿ 'ಕ್ಲಾಸಿಕ್' ಮಂಡಳಿ ಮುಚ್ಚಿಹೋದ ಮೇಲೆ, ಆ ರಂಗಮಂದಿರವನ್ನು ಬೇರೊಬ್ಬರು ಕೊಂಡು ಆರು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ನಡೆಸಿದರು. ಇವರಿಂದ ಮನ ಮೋಹನ್ ಪಾಂಡೆ ಎಂಬುವರು ಒಂದು ಲಕ್ಷ ಹನ್ನೊಂದು ಸಾವಿರ ರೂಪಾಯಿಗಳಿಗೆ ರಂಗಮಂದಿರವನ್ನು ಖರೀದಿ ಮಾಡಿದರು. 1915ರಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ 'ಮನ್‌ಮೋಹನ್ ಥಿಯೇಟರ್' ಎಂದು ಹೊಸ ನಾಮಕರಣ ಮಾಡಿ 1915ರ ಆಗಸ್ಟ್‌ನಲ್ಲಿ ಅದರ ಪ್ರಾರಂಭೋತ್ಸವವನ್ನು ಮಾಡಿದರು. ಈ ರಂಗಮಂದಿರದ ಮಹಾನ್ ಆಸ್ತಿಯೆಂದರೆ ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷರ ಮಗ ಸುರೇಂದ್ರನಾಥ್ ಘೋಷ್ (ದಾನಿ ಬಾಬು) ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಪ್ರತಿಸ್ಪರ್ಧಿ ಇಲ್ಲದಂತಹ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ನಟರಾಗಿದ್ದರು. ಅಮೃತ್ ಲಾಲ್ ಬಸು ಒಬ್ಬರನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಹಳಬರಲ್ಲಿ ಉಳಿದ ಇವರು ಕೊನೆಯವರು. ಸುರೇಂದ್ರನಾಥ್ ಘೋಷರು ಈ ರಂಗಮಂದಿರದ ಭಾಗಶಃ ಮಾಲೀಕರಾದ ಮೇಲೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ ಮೊದಲ ನಾಟಕ ನೋಡಿದ ನಂತರ 'ದಿ ಬೆಂಗಾಲಿ ಪತ್ರಿಕೆ' "ಈ ನಾಟಕ ನಾಡಿನ ಗತಕಾಲದ ವೈಭವವನ್ನು ತನ್ನ ವಸ್ತುವನ್ನಾಗಿ ಹೊಂದಿದೆ. ಎಲ್ಲ ದೇಶಭಕ್ತರೂ ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡಲೇಬೇಕು. ಖಿಜಿರ್ ಜಾನ್ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ದಾನಿಬಾಬು ಅಭಿನಯಿಸಿದರೆಂದ ಮೇಲೆ ಅದರ ಹಿರಿತನವನ್ನು ಹೇಳಿದಂತೆಯೇ ಸೈ" ಎಂದು ಬರೆಯಿತು. ಈ ನಾಟಕವನ್ನೇ ನಿರಂತರವಾಗಿ 150 ಬಾರಿ ಅಡೆತಡೆಯಿಲ್ಲದೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲಾಯಿತು. ಆದರೆ ಕುಗ್ಗುತ್ತಿದ್ದ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು, ದಾನಿಬಾಬುರವರ ಪ್ರಖ್ಯಾತಿಯಾಗಲೀ, ಆಶ್ಚರ್ಯ

ಮೋಯಿಯ ರಂಗಗಾಯನದ ಪ್ರತಿಭೆಯಾಗಲೀ ನಿಲ್ಲಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ದಾನಿಬಾಬು ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ವಿಮನಸ್ಕತೆ ತೋರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳೆಂದರೆ, ಅವರ ಹದಗೆಟ್ಟಿದ್ದ ಆರೋಗ್ಯ, ಮತ್ತೆ ಅವರಿಗೆ ಮೈಯುಂಡಿದ್ದ ಒಂದೇ ತೆರನಾದ ಅಭಿನಯದ ರೀತಿ – ಹಳೆಯ ಕಾಲದ ಅಭಿನಯದ ರೀತಿ ಹೊಸಹೊಸದಾಗಿ ಬರುತ್ತಿದ್ದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ತೃಪ್ತಿ ಕೊಡದೆ, ತಮ್ಮ ಅಭಿನಯದ ಬಗೆಗೆ ತಮಗೇ ಬೇಸರಿಕೆ ಬಂದಿದ್ದು. ಅಂತೂ, ಮನಮೋಹನ್ ಥಿಯೇಟರ್ 1924 ರವರೆಗೆ ಕುಂಟುತ್ತಾ ಸಾಗಿತು. ನಂತರ ಅದನ್ನು ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರು ಖರೀದಿ ಮಾಡಿದರು.

'ಮಿನರ್ವ ಥಿಯೇಟರ್' ಬೀಡನ್ ರಸ್ತೆಯ 6ನೇ ನಂಬರಿನ ನಿವೇಶನದಲ್ಲಿದ್ದ ರಂಗಮಂದಿರ. ಈ ಕಾಲಕ್ಕೆ 1905 ಮತ್ತು 1915ರಲ್ಲಿ ಎರಡು ಬಾರಿ ಮಾಲೀಕತ್ವವನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಈ ರಂಗಮಂಡಳಿಯಲ್ಲೇ ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷರು ತಮ್ಮ ಕಡೆಯ ದಿನಗಳನ್ನು ಕಳೆದದ್ದು. 1911, ಜುಲೈ 11ನೇ ದಿನಾಂಕದಂದು ಅವರೇ ರಚಿಸಿದ ಬಲಿದಾನ್ ಎಂಬ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದ 'ಕರುಣ ಮೋಯ್' ಪಾತ್ರವೇ ಅವರು ಅಭಿನಯಿಸಿದ ಕೊನೆಯ ಪಾತ್ರವಾಯಿತು. ಮಂದಿರವನ್ನು ಖರೀದಿ ಮಾಡಿದ ಹೊಸ ಮಾಲೀಕ ಉಪೇಂದ್ರ ಮಿತ್ರರು, ನವತರುಣ ನಟ, ನಾಟಕಕಾರ ಅಪರೇಶ್ ಮುಖರ್ಜಿಯನ್ನು ತಮ್ಮ ಮಂಡಳಿಯ ನಿರ್ವಾಹಕನನ್ನಾಗಿ ನಿಯಮಿಸಿದರು. 'ರಂಗಾಲಯೇ ತ್ರಿಸ ಬತ್‌ಸರ್' ಎಂಬ ಹೆಸರಾಂತ ಪುಸ್ತಕದ ಕರ್ತೃ ಆಗಿರುವುದಲ್ಲದೆ, ಅವರು ನುರಿತ ನಿರ್ವಾಹಕರೂ ಒಳ್ಳೆಯ ಶಿಕ್ಷಕರೂ ಆಗಿದ್ದರು. ಈ ಪುಸ್ತಕ ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೊದಲ ಎರಡು ದಶಕಗಳ ಸಾಧನೆ ಸಿದ್ಧಿಗಳನ್ನು ಇತರ ಕೃತಿಗಳಿಗಿಂತ ಉತ್ತಮ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಅವರು ಹಳೆಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಿಕಟ ಪರಿಚಯ ಉಳ್ಳವರು; ಅದಕ್ಕಾಗಿ ದುಡಿದವರು. ಆದರೂ ಹೊಸತನದ ಅಗತ್ಯತೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಲ್ಲವರು. ಅದು ಆಗಮಿಸಿದಾಗ ಅದನ್ನು ಸ್ವಾಗತಿಸುವುದೇ ಅಲ್ಲದೇ ಅದರ ಯಶಸ್ಸಿನ ಸೌಧವನ್ನೂ ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡುವ ಶಿಲ್ಪಿಗಳು. ಅಪರೇಶ ಮುಖರ್ಜಿಯವರು 1918ರಲ್ಲಿ ಮಿನರ್ವ ಥಿಯೇಟರ್‌ನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಬಿಟ್ಟರು. ಅದೇ ರೀತಿ ಅವರ ಪತ್ನಿ ತಾರಾಸುಂದರಿಯವರೂ ಬಿಟ್ಟು ಹೋದರು. ಆಗಿನ ಕಾಲದ ನಟಿಯರಲ್ಲಿ ಅಗ್ರಮಾನ್ಯತೆ ಪಡೆದಿದ್ದವರು ಇವರು. ಮಿನರ್ವ ಮಂಡಳಿಯ ಅದೃಷ್ಟ ಇವರುಗಳ ನಿರ್ಗಮನದ ನಂತರ ಇಳಿಮುಖವಾಯಿತು. ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಕಾಲ ಲಾಭದಾಯಕವಾಗಿದ್ದರೂ ಚೇತರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಒದಗಿ ಬರಲಿಲ್ಲ. ಬೆಂಕಿಯ ಅನಾಹುತದಿಂದ, 1922, ಅಕ್ಟೋಬರ್ 18ರ ರಾತ್ರಿ ಈ ಹಳೆಯ ಮಿನರ್ವ ರಂಗಮಂದಿರ ಬೆಂದು ಬೂದಿಯಾಯಿತು.

'ಸ್ಟಾರ್' ಮಂಡಳಿ ಹಾಗೂ ಹೀಗೂ ತನ್ನ ಒಳ್ಳೆಯ ಹಾಗೂ ಕೆಟ್ಟ ಕಾಲಗಳೊಂದಿಗೆ ಸಂಧಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಜನಪ್ರಿಯತೆಯ ಖ್ಯಾತಿ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು, ಗೌರವಯುತ ಅಭಿಮಾನ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿತ್ತು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅತ್ತ ಇತ್ತ ಸುತ್ತಲಿನ ರಂಗಮಂದಿರಗಳಿಗೆ ಜಿಗಿಯುವ ಮನೋಧರ್ಮ ಹೊಂದಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅಪರೂಪವೆಂಬಂತೆ ಒಂದೇ ರಂಗಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಸಂಪರ್ಕ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದ್ದ ಅಮೃತ್ ಲಾಲ್ ಮಿತ್ರರ ಸಹಾಯ ಹಾಗೂ ಸಹಯೋಗದಿಂದಾಗಿ 'ಸ್ಟಾರ್' ಮಂಡಳಿ ಖ್ಯಾತಿ ಗಳಿಸಿತು. ತಮ್ಮಲ್ಲಿದ್ದ ಸೌಮ್ಯ ಹಾಗೂ ಸದಾಚಾರದ ನಡವಳಿಕೆಯಿಂದ ಬೇರೆ ರಂಗಮಂಡಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಎಂದಿಗೂ ಕಾಣಬಾರದ ಶಿಸ್ತು ಸಂಯಮವನ್ನು ಪಾಲಿಸಲು ಅವರು ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದ್ದರು. ಹಳೆಯ ಕಾಲದ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಅವರು ಅತ್ಯಂತ ಚತುರರು. ಅವರು ಮೊದಲ ರಂಗ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷರಿಂದ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಅವರು ತಮ್ಮ ಒಂದು ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ "ಅನುಕರಿಸಲಾಗದಂತಹ ಮಧುರ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ನಾನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದ್ದೆ. ನಾನು ಗಂಭೀರ ಹಾಗೂ ಧೀರೋದಾತ್ತ ನಾಯಕ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಲು ಬೇಕಾದ ಎಲ್ಲ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಹೊಂದಿದ್ದೆ" ಎಂದು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಪುಸ್ತಕಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಅವರ ಹೆಸರನ್ನು ಬಹಳ ಗೌರವದಿಂದ ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. 'ಪ್ರಫುಲ್ಲ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿನ 'ಜೋಗೇಶ್' ಪಾತ್ರವನ್ನು ಅವರು 1907 ಜೂನ್ 2ರಂದು 'ಸ್ಟಾರ್' ಅಭಿನಯಿಸಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ ದಿನವೇ ಅದೇ ನಾಟಕದ ಅದೇ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷರು 'ಮಿನರ್ವ' ರಂಗಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರು. ಈ ಘಟನೆ ವಂಗರಂಗದ ಕಥೆಯಾಗಿ ಬೆರೆತುಹೋಯಿತು. ಗುರು ಹಾಗೂ ಪಟ್ಟ ಶಿಷ್ಯನ ಸರಿ ತಪ್ಪುಗಳ ಮೇಲೆ ಸ್ಪರ್ಧಾಭಾವದ ಹಾಗೂ ಉತ್ಸಾಹಪೂರ್ಣವಾದ ಚರ್ಚೆಗಳು ದೀರ್ಘಕಾಲದವರೆಗೆ ನಡೆದವು.

1908ರಲ್ಲಿ ಅಮೃತ ಲಾಲ್ ಮಿತ್ರರ ಮರಣದ ನಂತರ 'ಸ್ಟಾರ್' ಮಂಡಳಿಯ ಅದೃಷ್ಟ ಕಳೆಗುಂದುತ್ತ ಬಂದಿತು. ಆದರೆ 1911ರಲ್ಲಿ ಅಮರೇಂದ್ರ ದತ್ತರು ಈ ಮಂಡಳಿಯ ಸಂಪೂರ್ಣ ಗುತ್ತಿಗೆದಾರನಾಗಿ ಸರ್ವಸ್ವಾಮ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದ ಮೇಲೆ ಅದು ಖ್ಯಾತಿ ಪಡೆಯಿತು. ಜನಸಮುದಾಯದ ಮಾನಸಿಕ ಅನಿಸಿಕೆಗಳನ್ನು, ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಅರಿಯುವಲ್ಲಿನ ತಮ್ಮ ಜಾಗೃತ ಬುದ್ಧಿಮತ್ತೆಯನ್ನು ಅವರು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿರಲಿಲ್ಲ. ಅಮೃತಲಾಲ್ ಬಸುರವರ 'ಕಷ್ಟಕಾಲ' ಎಂಬ ವಿಡಂಬನಾತ್ಮಕ ಪ್ರಹಸನ ಯಶಸ್ಸಿನ ಮಹಾಸಾಧನೆಯನ್ನು ಮಂಡಳಿಗೆ ತಂದಿತು. 1912, ಆಗಸ್ಟ್ 21ರ 'ಅಮೃತ ಬಜಾರ್' ಪತ್ರಿಕೆ "ಈ ನಾಟಕ ಕಿಕ್ಕಿರಿದ ಜನ ಸಮೂಹಕ್ಕೆ ಪ್ರದರ್ಶಿತಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದೆ. ವಾರದ ನಂತರ ವಾರದಂತೆ ಇದುವರೆಗೆ ಈ ನಾಟಕ ನಾಲ್ಕು ತಿಂಗಳು ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡಿದೆ. ಪ್ರತಿ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲೂ ಇದೇ ಸಂತಸ" ಎಂದು ಬರೆಯಿತು. ಇದು 'ಸ್ಟಾರ್'ನ

ಅವಸಾನದ ಮುಂಚಿನ ಕೊನೆಯ ಯಶಸ್ಸಾಗಿತ್ತು. ಯಶಸ್ಸು ಅಮರೇಂದ್ರ ದತ್ತರ ಆರೋಗ್ಯ ಹಾಗೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ನಾಡಿಮಿಡಿತವನ್ನು ಅರಿಯಬಲ್ಲ ಅವರ ಶಕ್ತಿ ಸಂಪನ್ನತೆ, ಎರಡೂ ಕುಂದಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದವು. 1918 ರಲ್ಲಿ ಈ ಮಂಡಳಿಯ ಮಾಲೀಕತ್ವ ಮತ್ತೆ ಬದಲಾಯಿತು. ನಂತರದ ವರ್ಷದಲ್ಲಿ ಅಪರೇಶ ಮುಖರ್ಜಿ ಅದರ ನಿರ್ವಾಹಕನಾಗಿ ಸೇರಿಕೊಂಡರು. ಅವರು 'ಸ್ಟಾರ್'ನ ಅದೃಷ್ಟ ರೂಪಿಸುವಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ವರ್ಷಗಳೇ ಸಂದವು.

ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷ್ ಮರಣ ಹೊಂದಿದ ದಶಕದ ನಂತರದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಬಹಳ ಅಂಧಕಾರದಲ್ಲಿ ಉಳಿಯಿತು. ಅವನತಿಯ ಆರಂಭ ಆ ಮೊದಲೇ ಕಂಡು ಬಂದಿತ್ತು. ತಮ್ಮ ಕ್ಷೇಮದ ಹಾದಿ ಹಿಡಿದು ನಾಟಕ ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದರೇ ವಿನಹ ಯಾವ ಮಾಲೀಕರಾಗಲಿ ಹೊಸ ಯೋಜನೆಗಳನ್ನು, ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ನಡೆಸಲು ಮುಂದಾಗಲಿಲ್ಲ. ತಾನು ಶೇಖರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಹಳೆಯ ಕಾಲದ ಅನುರಾಗದ ಅಧ್ಯಾಯವನ್ನೇ ಮತ್ತೆ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿತು. ಬಹಳ ಕಾಲದವರೆಗೆ ಕಾಯ್ದುಕೊಂಡು ಬಂದ ಆ ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಪುನಃ ಹೊಸದಾಗಿ ಪ್ರಾರಂಭ ಮಾಡಿದಾಗ ಎಂದರೆ ಹೊಸ ಬಾಟಲಿಯಲ್ಲಿ ಅಂತಹುದೇ ಹಳೆಯ ಔಷಧವನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ತುಂಬಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದಾಗ, ರೋಗವನ್ನು ಶಮನ ಮಾಡುವುದರ ಬದಲು ಈ ಮದ್ದು ರಂಗರೋಗವನ್ನು ಉಲ್ಬಣಗೊಳಿಸಿತು. ಹೊರನೋಟಕ್ಕೆ ರಂಗಭೂಮಿ ಆರೋಗ್ಯವಾಗಿರುವಂತೆ ಕಾಣುತ್ತಿತ್ತು. 'ಬಲಿದಾನ' 'ಸಿರಾಜ್–ಉದ್–ದೌಲಾ' ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳು ಹೆಚ್ಚಿನ ಹಣವನ್ನು ಗಳಿಸಿಯೂ ಕೊಟ್ಟವು. ಆದರೆ ಇಂತಹ ಅಪಾರ ಯಶಸ್ಸಿನ ಹಿಂದೆ ಅಪಜಯದ ಕರಾಳ ಕತ್ತಲೆ ಅಡಗಿತ್ತು. ಕಲ್ಕತ್ತ ನಗರದ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಹಾಗೂ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಸಂಗ್ರಾಮದ ಹೊಸ ಅಲೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾದದ್ದು ಈ ರೋಗವನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಕಾಣಿಸದಂತೆ ಮಾಡಿತ್ತು. ನಿಜ, ಗಿರೀಶ ಘೋಷರು ಗತಿಸಿ ಹೋದ ನಂತರ ಈ ರೋಗ ಹೊರಗೆ ತಲೆ ಹಾಕಿತು.

ರಂಗಭೂಮಿ ಯಾವ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನೂ ಹೊಂದಿರಲಿಲ್ಲ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಮಾತ್ರ ಬದಲಾಗುತ್ತಿದ್ದ. ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸವೂ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿತ್ತು. ಹೊಸ ಪೀಳಿಗೆಯ ಹೊಸ ಮನೋಭಾವ ತಳೆದು ಹಬ್ಬುತ್ತಿತ್ತು. ಆ ಕ್ಷಣದ ರಂಗಾನುಭವಕ್ಕಾಗಿ ಅವರು ಬರುತ್ತಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಪ್ರತಿ ಸಲವೂ ಅದೇ ಹಳೆಯ ಮುಖಗಳನ್ನು ನೋಡಿ, ನೋಡಿ ಬೇಸತ್ತು ಹೋಗಿದ್ದರು. ಈ ಹಳೆಯ ಕಲಾವಿದರುಗಳು ಬಹಳ ಕಾಲದವರೆಗೆ ಉಳಿದು ಬಂದಿದ್ದರು. ಈ ಶಕ್ತ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಸುತ್ತ ಬೆಳೆದಿದ್ದ ರಂಗಭೂಮಿ, ಅವರು ರಂಗದಿಂದ ಮರೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದಂತೆಯೇ ಅಥವಾ ಅವರ ಯೋಜನೆ, ದೃಷ್ಟಿ, ಚೈತನ್ಯವೂ ಮರೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಹಾಗೆಯೇ ರಂಗ ಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಿದ್ದ ಪೊಳ್ಳುತನ, ಹಳೆಯ ಬೋಳೆತನಗಳು ವಿಮರ್ಶಕ ಬುದ್ಧಿಯಿಲ್ಲದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೂ ತಿಳಿದುಹೋಯಿತು. ಗಳಿಸಿದ್ದ

ಹಣ ಕರಗಿಹೋಗಿತ್ತು. ರಂಗ ನಿರ್ವಹಣೆಯಲ್ಲೇ ಆಗಲಿ ರಂಗದ ಹಿಂಭಾಗದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಅಶ್ಲೀಲ ಕೃತ್ಯಗಳ ವಾತಾವರಣವಾಗಲೀ ಯಾವುದೇ ಬಗೆಯ ಏಳಿಗೆಯತ್ತ ನಡೆಯಲಿಲ್ಲ. ಹೆಸರು ಹೇಳಬಹುದಾದ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಪಡೆದಿದ್ದ ನಾಟಕಕಾರನೂ ಹುಟ್ಟಲೇ ಇಲ್ಲ. ಅಪರೇಶ ಮುಖರ್ಜಿಯವರು ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದರು. ಆದರೆ ಅವುಗಳು ಡಿ.ಎಲ್. ರಾಯ್‌ರವರ ನಾಟಕಗಳಂತೆ ಅವರ ನಂತರದ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಖ್ಯಾತಿಗೊಂಡವು. ಪ್ರೊಫೆಸರ್ ಸಿಸಿರ್ ಕುಮಾರ್ ಬಾಧುರಿಯವರು ಈ ಕಾಲದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿವರವಾದ ವರ್ಣನೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. "ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿ ನಿರ್ವೀರ್ಯವಾಗಿ ಕುಳಿತಿತ್ತು. ಹಳೆಯ ಜರ್ಝರಿತ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ಹೊತ್ತು ಬಳಲುತ್ತಿತ್ತು. ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷ್, ಅಮರೇಂದ್ರ ದತ್ತ, ಅಮಿತ ಮಿತ್ರ, ಅಮೃತಲಾಲ್ ಬಸು ಮತ್ತು ಅನೇಕ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ನಟರು ನಿಧನರಾಗಿದ್ದರು ಇಲ್ಲವೆ ರಂಗದಿಂದ ನಿವೃತ್ತಿ ಪಡೆದಿದ್ದರು. ನಾಟಕದ ಸ್ವರೂಪ ಹಾಗೂ ಅಭಿನಯದ ವೈಖರಿ, ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಅದೇ ಹಿಂದಿನ ಕಂದಾಚಾರಗಳಿಗೆ ಅಂಟಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಕಾಲಕ್ಕೆ ತಕ್ಕುದಾದ ಸ್ಪಂದನ ಪಡೆದು ನಡೆಯಲಿಲ್ಲ. ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೇ ಶತಮಾನದ ಅಸತ್ಯದ ಆಲೋಚನಾ ಲಹರಿ ಹಾಗೂ ಶೃಂಗಾರಭಾವದ ತನ್ಮಯತೆಯಲ್ಲಿಯೇ ರಂಗದ ಅಭಿನಯ, ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಡೆ ವಾಲಿತ್ತು.. ರಾಜಮಹಾರಾಜರುಗಳ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕುಕ್ಕುವಂತಹ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಇಲ್ಲದ ದಿರಿಸುಗಳು, ಲಂಗುಲಗಾಮುಗಳಿಲ್ಲದೆ ದೇಶಭಕ್ತಿ ಹಾಗೂ ಅದೃಷ್ಟ ವಿಚಾರಗಳ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ, ನಾಯಕರುಗಳಂತೆ ಉದ್ಬುದ್ಧ ಭಾವಾತಿರೇಕದ ಪ್ರದರ್ಶನ, ಅಡೆತಡೆಯಿಲ್ಲದ ದುಃಖದ ಪ್ರವಾಹ, ಒಡೆದ ಧ್ವನಿಯಿಂದ ಅವನತಿಯ ಆರೋಪಣ, ಇದನ್ನು ಕೇಳಿದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವೃಂದದಿಂದ ದುಃಖಾಶ್ರುವಿನ ಹೊಳೆ, ಅಭಿರುಚಿಯಿರದ ವಸ್ತು ವಿಷಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಕಿರಿಚಾಟ, ಸಂಪ್ರದಾಯಬದ್ಧವಾದ, ಪರಂಪರಾಗತ ರೀತಿಯ ಪಾತ್ರಚಿತ್ರಣದ ವೀಕ್ಷಣ – ಇವು ಅಂದಿನ ರಂಗಮಂದಿರಗಳಲ್ಲಿ ಅನುನಿತ್ಯ ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದ ಸಂಗತಿ. ಹೊಂದಾಣಿಕೆ, ಅರಿವು, ಅರ್ಥ, ಅವಶ್ಯಕತೆ ಏನೊಂದೂ ಇಲ್ಲದ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಅವು. ವರ್ತಮಾನದೊಂದಿಗೆ ಸಂಬಂಧ ಕಡಿದು ಭೂತಕಾಲದ ಕನಸುಗಳ ಘೋರಚಿತ್ರಗಳ ವಿರಾಟದರ್ಶನ ಅದು. ದಿನನಿತ್ಯದ ಆಗುಹೋಗುಗಳು ಎಂಬ ಮುಖವಾಡ ಧರಿಸಿದ, ಊಹಾತೀತವಾದ ಅನುಕಂಪದ ದೃಶ್ಯೀಕರಣ ಅದು. ಪಾತ್ರಗಳ ಅನೈಜತೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಮಾಡಲು ಮಿತಿಮೀರಿದ ಅತೀ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ರಂಗ ಸ್ಥಳದ ಮೇಲಿನ ನಟರಿಗೂ, ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗೃಹದಲ್ಲಿ ಕುಳಿತ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೂ ಇದ್ದ ನಡುವಿನ ಅಂತರ, ಕೇವಲ ಭೌತಿಕ ದೂರಕ್ಕಿಂತ ಇನ್ನೂ ದೊಡ್ಡದು. ನಟ ನಟಿಯರ ನಡುವೆಯೂ ಇಂತಹ ಅಂತರದ ಅನೇಕ ತಡೆಗಳಿದ್ದವು. ನಾಯಕನಟ ಅಥವಾ ನಾಯಕ ನಟಿ ತಮ್ಮದೇ ಆದ

ಸ್ವಂತಿಕೆಯ ಹಿರಿತನದಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿ, ಸಹಕಲಾವಿದ, ಕಲಾವಿದೆಯರಿಂದ ಯಾವ ಸಹಕಾರವನ್ನೂ ಬಯಸುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ; ತಾವೂ ನೆರವು ನೀಡುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಇದರ ಬಗೆಗೆ ಯಾವ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ನೃತ್ಯ ಮಾಡುವವರಿಗೆ ಮತ್ತು ಇತರ ಸಣ್ಣ ಪುಟ್ಟ ಪಾತ್ರ ಮಾಡುವ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದ ಆಮಂತ್ರಣ, ಕೀಳುತನದ ನಿಂದನೀಯ ಅಕೃತ್ಯಗಳನ್ನು ನಡೆಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಮಾತ್ರ. ಈ ಸಂಗತಿಗಳು ಮನಸ್ಸಿಗೆ ನೋವುತರುವಂತಹ ಸಂಗತಿಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಇವೆಲ್ಲವುದಕ್ಕೂ ಕಳಶವಿಟ್ಟಂತೆ, ಕೀಳ್ತನದ ಹೇಳಿಕೆಗಳು, ಕಿರಿಚಾಟ ಮತ್ತು ಅಶ್ಲೀಲವಾದ ಮಾತುಗಳ ಕೂಗಾಟ, ಘೋಷಣೆಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗೃಹದಿಂದ ಬರುತ್ತಿದ್ದುದು,ಒಂದು ಬಗೆಯ ಕ್ಷೋಭೆಯ ವಾತಾವರಣವನ್ನೂ, ಅನಾಗರೀಕ ಕೀಳುತನದ ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನೂ ಹರಡತೊಡಗಿತು. ಇಂತಹ ವಾತಾವರಣ ವಿದ್ಯಾವಂತರಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ನಾಗರೀಕರಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಕ್ರೋಧ ಮನೋಭಾವನೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಲು ಕಾರಣವಾಯಿತು.''

ಈ ಸಮಯದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಿದ್ಧಿಸಾಧನೆಗನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆದಿರುವ ಹೇಮೇಂದ್ರ ಕುಮಾರ್ ರಾಯ್ ಒಳ್ಳೆಯ ರಂಗವಿಮರ್ಶಕರು. ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದಿದ್ದ 'ನಾಚ್‌ಘರ್' ಎಂಬ ರಂಗ ಪತ್ರಿಕೆಯ ಸಂಪಾದಕರು. 1921, ಜೂನ್ 25ರ 'ಹಿಂದೂಸ್ತಾನ್' ಪತ್ರಿಕೆಯ ಸಂಚಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಅಸಮಾಧಾನವನ್ನೂ, ಕಹಿ ಅನುಭವವನ್ನೂ, ಹತಾಶ ಮನೋಭಾವವನ್ನೂ ಅವರು ತೋಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. "ಅನೇಕ ಕಾರಣಗಳಿಗಾಗಿ ನಮಗೆ ಬಂಗಾಳೀ ಕಲಾವಿದರ ಅಭಿನಯ, ಪ್ರತಿಭೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಈ ದಿನದಲ್ಲಿ ಅಪನಂಬಿಕೆ ಹುಟ್ಟುವಂತಾಗಿದೆ. ನಾವು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ನೋಡುವ ಅನೇಕ ವೃತ್ತಿ ನಟರನ್ನು ನೋಡಿ ನೋಡಿ ಕತ್ತುಗಳಿಗೆ ತಡೆದು ಕೊಳ್ಳಲಾರದಂತಹ ನೋವು ಬಂದು ಹೋಗಿದೆ. ಅವರ ಅಚಲವಾದ ಮುಖವಾಡದಂತಹ ಮುಖಗಳನ್ನು ನೋಡಿ, ಸರಿದಾಡದ ಮರದ ದಿಮ್ಮಿಗಳಂತಹ ದೇಹಗಳನ್ನು ನೋಡಿ, ಅರ್ಥವೇ ಆಗದೆ, ಅಪಾರ್ಥ ಬರುವಂತಹ ಪದಗಳ ಉಚ್ಚಾರಣೆಯನ್ನು, ಅತ್ಯುಚ್ಚ ಕಂಠದಿಂದ ಕಿರಿಚಾಡುತ್ತಿದ್ದುದನ್ನು ಕೇಳಿ ಕೇಳಿ ನಮಗೆ ಬಹಳ ಬೇಸರಿಕೆ ಏರಿ, ಅತೀವ ನೋವು ಒಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಬಂಗಾಳೀ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಭವಿಷ್ಯ ಅತ್ಯಂತ ನಿರಾಶಾದಾಯಕವಾದುದು!" ಪ್ರಖ್ಯಾತ ಕಾದಂಬರಿಕಾರ ಸೌರಿಂದ್ರ ಮೋಹನ್ ಮುಖರ್ಜಿಯವರೂ ವಂಗರಂಗದ ಈ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ಬಗೆಗೆ ತುಂಬ ಬೇಸರ ಪಟ್ಟರು. ಸಿಸಿರ್ ಕುಮಾರ್ ಬಾಧುರಿಯವರ ಬಗ್ಗೆ ಅವರು ಬರೆದ ಒಂದು ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. "ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷರು ಮರಣಹೊಂದಿದ ನಂತರ ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಸಹಜ ಅಭಿನಯವೂ ಕಾಣದಾಯಿತು. ಅದರ ಜಾಗದಲ್ಲಿ ಕಿವಿತೂತು ಮಾಡುವ ಅರಚು ಕಂಠದ ಕಿರಿಚಾಟ, ಮೂಗಿನಿಂದ ಮಾತನಾಡುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿ ಬದಲಾವಣೆ ಅಲ್ಲದೆ

ಕೆಡುಕೆನಿಸುವ ಗರ್ಜನೆಗಳು ತುಂಬಿಕೊಂಡವು. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ನಟನೂ ಆ ರೀತಿಯಲ್ಲ. ನಿಜ! ಆ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ದಾನಿಬಾಬು, ಅಪರೇಶ ಬಾಬು, ತಾರಕ್ ಪಾಲಿತ್, ತಾರಾ ಸುಂದರಿ, ತೀನ್‌ಕೊವರಿ ಮತ್ತು ಸುಶೀಲಾ ಬಾಲಾರವರುಗಳ ಅಭಿನಯ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಹಿರಿಮೆ ಮುಂದಿನ ಪೀಳಿಗೆಯ ಅನೇಕ ಕಲಾವಿದರುಗಳಿಗಿಂತ ಹಿರಿಯದಾಗಿತ್ತು. '' ಈ ಹೋಲಿಕೆ ತಪ್ಪೋ ಸರಿಯೋ, ಆದರೆ ರಂಗಮಂದಿರಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಗಳಂತೂ ಕಡಿಮೆಯಾದವು. ಅವು ಶಿಥಿಲಗೊಂಡಿದ್ದರೂ, ಮುಚ್ಚಿ ಹೋಗಲಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಕೆಲವು ನಟನಟಿಯರು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವೃಂದದ ಮೇಲೆ ಹಿಡಿದಿದ್ದ ಅವರ ಪ್ರಭಾವ ಅಂತಹುದು. ಈ ನಟನಟಿಯರಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖರಾದವರು ದಾನಿಬಾಬು, ತೀನ್ ಕೊವರಿದಾನಿ, ಅಲ್ಲದೆ ತಾರಾಸುಂದರಿ.

1868 ರಲ್ಲಿ ಜನಿಸಿದ ದಾನಿಬಾಬು (ಸುರೇಂದ್ರ ಘೋಶ್) ಕೆಲವು ವರ್ಷಗಳ ಶಾಲಾ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸವನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದರು. ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಬರುವ ಮುನ್ನ, ಅವರ ತಂದೆ ಗಿರೀಶ ಘೋಷರಿಗೆ ಕಲಿಸಿಕೊಡುವಷ್ಟು ವ್ಯವಧಾನವಿರಲಿಲ್ಲವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಆ ಕಾರಣ, ಅವರು ಘೋಷರ ಪ್ರೀತಿಯ ಶಿಷ್ಯರಾದ ಅಮೃತಲಾಲ್ ಮಿತ್ರರವರಿಂದ ಅಭಿನಯದ ಮೊದಲ ಪಾಠಗಳನ್ನು ಕಲಿತುಕೊಂಡರು. 'ಸ್ಟಾರ್' ರಂಗ ಮಂದಿರದಲ್ಲಿ 1890 ರಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಗಿರೀಶ ಘೋಷರ ಧಾರ್ಮಿಕ ನಾಟಕ 'ಚಂದಾ' ದಲ್ಲಿನ ಒಂದು ಪಾತ್ರವನ್ನಭಿನಯಿಸಿ ಸಾರ್ವಜನಿಕರ ಮುಂದೆ ಬಂದರು. ಅವರ ದೀರ್ಘಕಾಲದ ನಿರ್ವಾಹಕ, ಅನೇಕ ರಂಗಮಂದಿರಗಳ ಪಾಲುದಾರಿಕೆ ಜೀವನ ಹೀಗೆ ಮೊದಲುಗೊಂಡಿತು. ಅಮೃತ್‌ಲಾಲ್ ಬಸು ಅವರನ್ನುಳಿದು ದಾನಿಬಾಬೂ ಒಬ್ಬರೇ ಆ ಹಿಂದಿನ ಪೀಳಿಗೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಾಗಿ ಉಳಿದು, ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ನಡೆಯಿಸಿಕೊಂಡರು. ರಂಗದ ಮುಂದಿನ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣರಾಗಿ, ತಾವೂ ಬೆಳೆದು ಇಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಅದು ಕಾಣಬೇಕಾಗಿದ್ದ ಅವಸಾನದಿಂದ ಅದನ್ನು ಉಳಿಸಿದವರು ಇವರು. ಈ ಮಹತ್ತರ ಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ಅವರು ತಮ್ಮೊಬ್ಬರ ಸಾಧನೆಯಿಂದಲೇ, ತಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಿಂದಲೇ ಸಾಧಿಸಿದರು. ಎರಡು ಪೀಳಿಗೆಗಳ ಜನಪ್ರಿಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯಪಾತ್ರಧಾರಿಯಾಗಿ ಅತ್ಯಂತ ಆತ್ಮ ವಿಶ್ವಾಸದಿಂದ ಏನೆಂಥ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇವರು ಮುಖ್ಯಪಾತ್ರಧಾರಿಯಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳು ಬದುಕಿದವೇನೋ? ಅವರು ಅಭಿನಯಿಸಿದ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳ ಬಗೆಗೂ ಪತ್ರಿಕೆಗಳಿಂದ ಮುಕ್ತ ಪ್ರಶಂಸೆಯನ್ನು ಅವರು ಗಳಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ಅವರ ಶ್ರಮಾರ್ಜಿತ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಸಂಪುಟಗಳಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ. ಸಿಸಿರ್ ಬಾಧುರಿ ಅವರಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಹೊಸ ಅಲೆಯ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಉತ್ಪತ್ತಿಯಾದ ಹೊಸ ನಾಟಕ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಹೊಸ ಪೀಳಿಗೆ ಅದರ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆ, ಹೀಗೆ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಏನೆಲ್ಲ

ಬದಲಾವಣೆಗಳು ದಂಡೆತ್ತಿ ಬಂದರೂ, ಹಳೆಯವರಾದ ದಾನಿಬಾಬುರವರನ್ನು ಅದು ತಳ್ಳಿಹಾಕದೆ ಇದ್ದುದು ದೊಡ್ಡ ಮಾತು. ಅವರು ಹೊಸ ಅಲೆಯ ಮುಖ್ಯ ಮಂಡಳಿಯಾದ 'ಆರ್ಟ್ ಥಿಯೇಟರ್ ಲಿಮಿಟೆಡ್'ಗೆ ಮೂರು ವರ್ಷಗಳ ಒಪ್ಪಂದದೊಂದಿಗೆ ಸೇರಿದರು. ಹೆಚ್.ಎನ್.ದಾಸಗುಪ್ತರು ಬರೆದಂತೆ, ಆಗಲೂ ಅವರು ಗಳಿಸಿದ ಜನಪ್ರಿಯತೆಗೆ ಪ್ರಮಾಣವೆಂದರೆ ಅದುವರೆಗೆ ಆಗುತ್ತಿದ್ದ ಟಿಕೆಟ್ ಮಾರಾಟ 1500–00 ರೂ ಇದ್ದರೆ, ಇವರು ಅವರ ಹಿಂದಿನ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಾರೆಂದರೆ ಟಿಕೆಟ್ ಮಾರಾಟ 2200–00 ರೂಪಾಯಿಗಳಿಗೆ ಏರುತ್ತಿತ್ತು. ಮುಂದೆ ಅವರು ತಮ್ಮ ದೈಹಿಕ ದುರ್ಬಲತೆಯಿಂದಾಗಿ ರಂಗದಿಂದ ದೂರಸರಿದರೂ, ಅವರ ಚಟುವಟಿಕೆಯ ಕಳಕಳಿ ಹಾಗೂ ಅವರ 'ಧ್ವನಿಯ' ಮಾಧುರ್ಯಗಳು ಅವರ ಜೀವನದ ಕೊನೆಯ ವರುಷಗಳವರೆಗೂ ಹಾಗೆಯೇ ಉಳಿದವು. 1932, ಮಾರ್ಚಿನಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದುದೇ ಅವರ ಕಡೆಯ ಭೂಮಿಕೆಯಾಯಿತು. ಅವರು ರಂಗದಿಂದ ಹೊರಗಿದ್ದಾಗ ಆಲಸ್ಯದ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿದ್ದರಾದರೂ, ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬಂದಾಗ ಎಲ್ಲೋ ಅವಿತಿಟ್ಟ ಶಕ್ತಿ ಭಂಡಾರವನ್ನೇ ತುಂಬಿಕೊಂಡು ಬಂದಂತೆ ಅತ್ಯಂತ ಹುರುಪಿನಿಂದ, ಅದ್ಭುತ ಚತುರತೆಯಿಂದ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅವರು ವಹಿಸಿದ ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯ ಅಭಿನಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನಿಷ್ಣಾತರಾಗಿದ್ದು, ಎಂತಹ ಪಾತ್ರವನ್ನಾದರೂ ಲೀಲಾಜಾಲವಾಗಿ, ಉತ್ಕೃಷ್ಟವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಭಾವಜೀವಿಯಾದ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನಂತೂ ಅವರು ಅತ್ಯಂತ ಸುಂದರವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅವರ ಮರಣದ ನಂತರ ಸಂತಾಪ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತ 'ನಾಚ್‌ಘರ್' ಪತ್ರಿಕೆ ಹೀಗೆ ಬರೆಯಿತು: "ಸುರೇಂದ್ರ ಘೋಷರು (ದಾನಿಬಾಬು) ತುಂಬು ಹೊಗಳಿಕೆಯನ್ನು ತಮ್ಮ ದಿವ್ಯಾಭಿನಯದ ಜೀವನದ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಪಡೆದು ಖ್ಯಾತಿಗೊಂಡರು. ಅವರ ಸ್ಮೃತಿ ನಮಗೆ ಗಾರ್ಡನ್ ಕ್ರೇಗ್ ರವರ ನೆನಪನ್ನು ತರುತ್ತದೆ. ಅವರು ಕೇವಲ ನಟರಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ರಂಗಕಲೆಯ ಅಧ್ವರ್ಯು; ಅವರೊಬ್ಬ ಉನ್ನತ ಕಲಾವಿದರು; ಹೊಸದೃಷ್ಟಿಯ ಮುಂದಾಳು''.

ರಂಗಕ್ಕೆ ಬಂದ ನೆನ್‌ಕೊವರಿ ದಾಸಿ ಏನೂ ಅರಿಯದ ಹೊಸ ಮುಖ. ಅವರು ಯಾವುದೇ ಬಗೆಯ ಶಾಲಾಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಕಲಿತಿರಲಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಬಿನೋದಿನಿಯವರಂತೆ ಹುಟ್ಟಿನಿಂದಲೇ ಬಂದ ಸ್ವಂತ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ರಂಗದುಡಿತದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿ, ಕಷ್ಟತಮ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪಾತ್ರವಾದ ಲೇಡಿ ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್ ಭೂಮಿಕೆಯನ್ನು ಗಿರೀಶ ಘೋಷರ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಆಕೆ ಅಭಿನಯಿಸಿದಾಗ, ಅವರು ವಂಗರಂಗಕ್ಕೆ ಅತ್ಯುನ್ನತ ಮಟ್ಟದ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಪ್ರದರ್ಶನ ನೀಡಿದರು. ನಾಟಕ ಜನಮಾನ್ಯತೆ ಪಡೆಯಲಿಲ್ಲ, ಆದರೆ ತೀನ್‌ಕೊವರಿಯವರ ಪ್ರಖ್ಯಾತಿ ಸ್ಥಿತಗೊಂಡಿತು. ನಂತರದ ಕಲಾಜೀವನದಲ್ಲಿ ಅವರು ಈ ಮಂಡಳಿಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ದಿನ, ಆ

ಮಂಡಳಿಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ದಿನ, ಹೀಗೆ ಕಲಾವಿದರ ರಂಗಜೀವನದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಆಗುತ್ತಿರುವಂತೆಯೇ, ಇವರು ನಡೆದುಕೊಂಡರು. ಅನೇಕ ವಿಭಿನ್ನ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಿದರು. ಗಿರೀಶ ಘೋಷರ ಮರಣದ ನಂತರ ತಮ್ಮ ಪ್ರತಿಭಾನ್ವಿತ ಅಭಿನಯದಿಂದ ಜನರನ್ನು ಮುಗ್ಧರನ್ನಾಗಿಸಿ, ಅವರ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಸೂರೆಗೊಂಡರು. 1915 ಅಥವಾ 1916ರ ಸುಮಾರಿಗೆ ಅವರು ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರಗಳಾದ ಜನಾ, ಹಮಿದಾ, ಲಚ್ಚಾನಿಯಾ, ಮುಂತಾದ ಭೂಮಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲಲು ಕರೆಬಂದವು. “ಬಂಕಿಂ ಚಂದ್ರ ಚಟರ್ಜಿಯವರ 'ಸೀತಾರಾಮ್' ಕಾದಂಬರಿಯ ನಾಟಕ ರೂಪಾಂತರದಲ್ಲಿ 'ಸೀತಾರಾಮ್' ಪಾತ್ರಧಾರಿಯಾಗಿದ್ದ ಗಿರೀಶ ಘೋಷರ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಯಾರು ನೋಡಿದ್ದರೋ ಯಾರು ದಿವಂಗತ ತೀನ್‌ಕೊವರೀ ಅವರ, ತಾರಾಸುಂದರಿಯವರ 'ಶ್ರೀ' ಮೊದಲಾದ ಪಾತ್ರಾಭಿನಯವನ್ನು ನೋಡಿದ್ದರೋ, ಅವರು ಈ ನಟಿಯ ಅಭಿನಯ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನರಿತುಕೊಂಡು, ಜಗತ್ತಿನ ಇತರ ಯಾವುದೇ ರಂಗಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಣತ ಅಭಿನಯಕಲೆಗೆ ಸರಿಸಾಟಿಯಿಲ್ಲದ ಅಭಿನಯ ಇದು ಎಂದು ಎದೆ ತಟ್ಟಿ ಹೇಳಬಹುದು; ಹೆಮ್ಮೆ ಪಡಬಹುದು” ಎಂದು ಅಪರೇಶ ಮುಖರ್ಜಿಯವರು ತಮ್ಮ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ.

1884ರಲ್ಲಿ, 'ಚೈತನ್ಯ ಲೀಲಾ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಥಮವಾಗಿ ಪಾತ್ರವಹಿಸಿದಾಗ ತಾರಾಸುಂದರಿ ತೀನ್‌ಕೊವರಿಗಿಂತ ಚಿಕ್ಕವರು. ಆಗ ಆಕೆ ಕೇವಲ ಏಳು ವರ್ಷ ವಯಸ್ಸಿನ ಬಾಲಕಿ. ಅಮೃತ್ ಲಾಲ್ ಮಿತ್ರ ಹಾಗೂ ಅರ್ಧೇಂದು ಮುಸ್ತಾಫಿಯವರ ನಿರಂತರ ಪರಿಶ್ರಮದ ಫಲವಾಗಿ ಆಕೆ ಸತತವಾಗಿ ಅದ್ಭುತವೆನಿಸಿದ ಅಭಿನಯ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಾ ಬೆಳೆದು, ನಂತರ ಮಹಾನ್ ನಟಿಯರ ಸಾಲಿನಲ್ಲೂ ಸೇರಿ ಮುವ್ವತ್ತು ವರ್ಷಗಳವರೆಗೆ ಈ ಪಟ್ಟವನ್ನಲಂಕರಿಸಿ, ಅಪಾರವಾದ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಗಳಿಸಿದರು. ಕಠಿಣ ಶ್ರಮದ ದುಡಿಮೆ, ನಿರ್ಧಾರ, ಮನೋಭಾವ, ಅಲ್ಲದೆ ಕಲಿಯುವ ಕಲೆಯನ್ನು ಉತ್ತಮಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಆಕೆಯ ಸದಾಸಿದ್ಧತೆಯ ಗುಣಗಳು ಆಕೆಯನ್ನು ರಂಗರಂಗದ ಶಿಖರಕ್ಕೆ ಮುಟ್ಟಿಸಿದವು. ಸಿಸಿರ ಬಾಧುರಿಯವರಿಂದ ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆಯದ ನಟಿಯಾದರೂ, ಅವರ ಮುಖ್ಯ ನಾಟಕಗಳಾದ 'ಜನಾ', 'ಅಲಿಂಘೀರ್' ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರಗಳಿಗಾಗಿ ಸಿಸಿರ ಬಾಧುರಿಯವರೇ ಇವರನ್ನು ಆಹ್ವಾನಿಸಿದ್ದರು. ಈ ಹೆಗ್ಗಳಿಕೆ ಅಲ್ಪವಾದುದಲ್ಲ. ಅವರ ದೀರ್ಘಕಾಲದ ರಂಗಜೀವನದಲ್ಲಿ ತಾರಾಸುಂದರಿಯವರು ಇತರ ಪ್ರಖ್ಯಾತ ಕಲಾವಿದೆಯರಂತೆ ಎಲ್ಲ ಮುಖ್ಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಿ ಖ್ಯಾತಿ ಪಡೆದರು. ಅವರಂತೆ ಜನರನ್ನಾಕರ್ಷಿಸುವ ಕಲಾಶಕ್ತಿಯನ್ನೂ ಪಡೆದಿದ್ದರು. ಅವರನ್ನು ಜನಪ್ರಿಯ ಶಿಖರಕ್ಕೇರಿಸಿದ ನಾಟಕ 'ರಜಿಯಾ'. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ 'ರಜಿಯಾ' ಭೂಮಿಕೆ, ತಾರಾಸುಂದರಿಯವರ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಮರೆಯಲಾಗದ

ಖ್ಯಾತಿ ತಂದಿತ್ತು. ಭಾರತದ ಒಬ್ಬ ಪ್ರಖ್ಯಾತ ರಾಣಿಯ ಜೀವನವನ್ನಾಧರಿಸಿ ರಚಿಸಿದ ನಾಟಕ ಇದು. ರಚಿಸಿದವರು ಮನಮೋಹನ್‌ರಾಯ್. 1992, ಮೇ 2 ನೇ ದಿನಾಂಕದಂದು ಅರೋರಾ ಥಿಯೇಟರ್‌ನಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗ ಈ ನಾಟಕದ ಪ್ರಯೋಗವಾಯಿತು. ಆ ಕ್ಷಣವೇ ಯಶಸ್ಸಿನ ಉತ್ತುಂಗ ತಲುಪಿತು. ಅನೇಕ ಮಂಡಳಿಯವರು ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಅಣಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡರು. ಈ ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಧಾರಿಣಿಯಾಗಿ ತಾರಾಸುಂದರಿಯವರು ಒಂದು ದಶಕದ ಕಾಲ ಅಭಿನಯಿಸಿದರು. 'ರಜಿಯಾ' ಪಾತ್ರ ತಾರಾಸುಂದರಿಯವರ ಅನ್ವರ್ಥವಾಗಿ ಹೋಯಿತು. "ಈ ನಾಟಕದ ಅವರ ಪಾತ್ರದ ಅಭಿನಯ, ಅವರ ಕಲಾ ಮುಕುಟದ ಪ್ರತಿಭಾಪುಂಜದ ಪ್ರಜ್ವಲಿತ ಮಣಿ'' ಎಂದು ಅಪರೇಶ ಮುಖರ್ಜಿಯವರು ತಮ್ಮ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. "ನಾನು ತಾರಾಸುಂದರಿಯಂತಹ ನಟಿಗೆ ಸರಿಸಮಾನವಾಗಬಲ್ಲಂತಹ ನಟಿಯನ್ನು ಯುರೋಪ್, ಅಮೆರಿಕಾ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲೂ ಕಾಣಲಿಲ್ಲ'' ಎಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಹೋರಾಟಗಾರ ಹಾಗೂ ಉಪನ್ಯಾಸಕ ಬಿಪಿನ್ ಚಂದ್ರ ಪಾಲ್‌ರವರು ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ಅಪರೇಶ ಮುಖರ್ಜಿಯವರು ಉದ್ಧರಿಸಿದ್ದಾರೆ. "ನಾನು ಈ ಐವತ್ತು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡಿರುವ ನಟಿಯರಲ್ಲಿ, ಗಂಭೀರ ಹಾಗೂ ಶೃಂಗಾರಭಾವ ತುಂಬಿದ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವ ನಟಿಯರಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ತಾರಾಸುಂದರಿ ಅತ್ಯುನ್ನತ ಸ್ಥಾನ ಪಡೆಯುತ್ತಾಳೆ'' ಎಂದು ಹೇಮೇಂದ್ರ ಕುಮಾರ್ ರಾಯ್ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ.

ಹೀನ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಈ ಕಾಲದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಸಮೀಕ್ಷಿಸಿದಾಗ ಆಗೊಂದು ಈಗೊಂದು ಹಿರಿಮೆಯ ಪ್ರಶಂಸೆಗಳು ಮಾತ್ರ ಕಂಡು ಬರುತ್ತವೆ. ದಾನಿಬಾಬು, ತೀನ್‌ಕೊವರೀ, ತಾರಾಸುಂದರಿ, ಅಪರೇಶ ಮುಖರ್ಜಿಯವರು ಕಲಿಕೆಯ ಬೆಲೆ ತಿಳಿದಿದ್ದ ರಂಗಾಭಿನಯದ ಮೂಲ ಕೌಶಲ್ಯವನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅರಿತು, ಅದರಲ್ಲೇ ನುರಿತು, ನಿರತರಾಗಿದ್ದವರಿಂದ ಇವರು ಕಲಿತುದನ್ನು ಯಾವ ಕಾರಣಕ್ಕೂ ನಾವು ಮರೆಯುವ ಹಾಗಿಲ್ಲ. ಕಾಲ ಬದಲಾಗಿತ್ತು, ಬದಲಾದ ಶೈಕ್ಷಣಿಕ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದ ಹೊಸ ಪೀಳಿಗೆಯವರಿಗೆ ಹಳೆಯ ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಡವಳಿಕೆಗಳು ಗೆದ್ದಲು ಹಿಡಿದಂತೆ ಭಾಸವಾಗಿತ್ತು. ಅದು ಆ ರೀತಿ ಇದ್ದುದೂ ಸತ್ಯ. ಈ ನಟನಟಿಯರ ಸಾಧನೆಯೆಂದರೆ ಬದಲಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಆಸಕ್ತಿ ಒಲವುಗಳ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೂ ತಮ್ಮ ಪ್ರತಿಭಾನ್ವಿತ, ಸತ್ವಪೂರ್ಣ ಅಭಿನಯದಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಸೆರೆಹಿಡಿದು ಅವಸಾನ ಹೊಂದುತ್ತಿದ್ದ ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಬದುಕಿಸಿದರು. ಇದು ಸಣ್ಣ ಸಾಧನೆಯಾದರೂ ಅವರು ತಮ್ಮ ವಾರ್ಧಕ್ಯ ಮತ್ತು ನಿಶ್ಶಕ್ತತೆಯ ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಜಯಗಳಿಸುವ ಆಸೆಯಿರಲಿಲ್ಲ. ಬುದ್ಧಿವಂತ ಜನರು ಇದ್ದುದರಲ್ಲಿಯೇ ಸಂತೃಪ್ತಿ ಪಡೆದಿದ್ದರು. ನಾಟಕ ನೋಡುವ

ಸಾಮಾನ್ಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ನಿರಾಸಕ್ತನಾಗಿದ್ದನು. ರಂಗಭೂಮಿ ಸಾಯುವ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿತ್ತು. ಈ ಸಮಯಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ, ಯಾರಾದರೂ, ಅತ್ಯಪೂರ್ವ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ವಿಚಕ್ಷಣ ದೂರದೃಷ್ಟಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳದೇ ಇದ್ದರೇ ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿ, ತಾನು ಉಸಿರಾಡಿದ್ದ ನಡೆದಾಡಿದ್ದ ಗುರುತೂ ಇಲ್ಲದಂತೆ ನಾಮಾವಶೇಷವಾಗುವ ಭಯವಿತ್ತು. ಇದರ ಉಳಿವಿಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಒಬ್ಬಿಬ್ಬರಿಂದ ನಿವಾರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ, ಅವರಿಂದ ಅದರ ಪುನರುತ್ಥಾನ ಆಯಿತು. ಅದೂ, ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಶಕ್ತಿಯಿಂದ.

ಹನ್ನೊಂದನೆಯ ಪರಿಚ್ಛೇದ

ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿ

ಸಿಸಿರ್ ಕುಮಾರ್ ಭಾದುರಿಯವರು 1889ರಲ್ಲಿ ಜನಿಸಿದರು. ಈ ವರ್ಷದಲ್ಲೇ ಗಿರೀಶ ಘೋಷರು 'ಪ್ರಫುಲ್ಲ' ನಾಟಕವನ್ನು, ಠಾಕೂರರು ತಮ್ಮ ಪೂರ್ಣರೂಪದ ಮೊದಲ ನಾಟಕ 'ರಾಜ ಮತ್ತು ರಾಣಿ' ಯನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ಅವರು ಜಮೀನ್ದಾರರ ಮನೆತನಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವರಾದರೂ ಅವರ ತಂದೆ ಹೆಸರಾಂತ ರೂರ್ಕಿ ಇಂಜಿನಿಯರಿಂಗ್ ಕಾಲೇಜಿನಿಂದ ಪದವಿ ಪಡೆದು ಹೊರಬಿದ್ದ ಮೊದಲ ಇಂಜಿನಿಯರ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರು. ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರು ಸುಶಿಕ್ಷಿತ ಶ್ರೀಮಂತ ಕುಟುಂಬದಲ್ಲಿದ್ದುದರಿಂದ ಅವರು ಪೂರ್ಣ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಪಡೆಯಲಿಕ್ಕೆ ಸಹಾಯಕವಾಯಿತು. ಅಂತೆಯೇ ಅವರು 1913ರಲ್ಲಿ ಕಲ್ಕತ್ತದ ಪ್ರೆಸಿಡೆನ್ಸಿ ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಎಂ.ಎ. ಪದವಿಯನ್ನು ಪಡೆದರು. ಅವರವರ ರಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಖ್ಯಾತನಾಮರಾದ, ಹೆಸರಾಂತ ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞ ಡಾ ಸುನೀತಿ ಕುಮಾರ್ ಚಟರ್ಜಿ, ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸಂಸ್ಕೃತ ವಿದ್ವಾಂಸರಾದ ಡಾ. ಸುಶೀಲ್ ಕುಮಾರ್ ಡೇ, ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞ ಪ್ರೊಫೆಸರ್ ಜೆ.ಪಿ. ನಿಯೋಗಿ, ನ್ಯಾಯಮೂರ್ತಿ ಕೆ.ಸಿ.ಸೇನ್, ಕಲಾ ವಿಮರ್ಶಕ ಡಾ. ಸಾಹೇದ್ ಸುಹ್ರವರ್ದಿ ಇವರೆಲ್ಲರೂ ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರ ಸಮಕಾಲೀನರೂ ಮಿತ್ರರೂ ಆಗಿದ್ದರು. ಈ ಬಗೆಯ ಸುಶಿಕ್ಷಿತ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿಯೇ ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರು ತಮ್ಮ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ಜೀವನವನ್ನು 1914ರಿಂದ 1921ರವರೆಗೆ ಏಳು ವರ್ಷಗಳನ್ನು ವಿದ್ಯಾಸಾಗರ್ ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಅಧ್ಯಾಪಕರಾಗಿಯೂ ಕಳೆದರು. ಅವರ ಸಹಪಾಠಿಗಳು, ಸಹಕಾರ್ಯಕರ್ತರ ಹಾಗೂ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳ ಮಾತುಗಳಿಂದ ಭಾದುರಿಯವರು ಬಹಳ ಸಂತುಷ್ಟ, ಸಹೃದಯಿ, ಸಹನೆ, ಸ್ವತಂತ್ರ್ಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವುಳ್ಳವರು ಎಂದು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. "ಒಂದು ದಶಕದವರೆಗೆ ಕಲ್ಕತ್ತಾ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದಲ್ಲಿಯ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರತಿಭಾಶಾಲಿ ಹಾಗೂ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯಾಗಿದ್ದರು" ಎಂದು ಡಾ. ಸುನೀತಿ ಚಟರ್ಜಿಯವರು

ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಜೀವನದ ಹಾಗೂ ಅವರು ತಮ್ಮ ಮೇಲೆ ಬೀರಿದ ಪ್ರಭಾವದ ಬಗ್ಗೆ ಡಾ. ಶ್ರೀಕುಮಾರ್ ಬ್ಯಾನರ್ಜೀಯವರು ಸುಂದರ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. "ಹತ್ತಿರದ ಒಂದು ಸಣ್ಣ ಪಟ್ಟಣದಿಂದ ಬರುತ್ತಿದ್ದ ನಾನು ನಿರಾಶಾ ಮನೋಭಾವದ, ಮುಗ್ಧ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯಾಗಿದ್ದೆ. ಅವರ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿಯ ಆಳ, ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಭಾಷೆಯ ಮೇಲಿನ ಪ್ರಭುತ್ವ, ಅಧ್ಯಾಪಕರ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿ ಅವರೊಂದಿಗೆ ಸರಿಸಮಾನರನ್ನುನಂತೆ ವರ್ತಿಸುವ ಠೀವಿ, ಇತರ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳ ಮೇಲೆ ಅವರು ಬೀರುತ್ತಿದ್ದ ಪ್ರಭಾವ, ಅವರ ಪ್ರಖ್ಯಾತಿ ಕಂಡು ನನ್ನತನವನ್ನೇ ಮರೆತು ಸಂತಸದಿಂದ ನಲಿಯುತ್ತಿದ್ದೆ. ಅವರು ತರಗತಿಯಲ್ಲಿ ಉಪಾಧ್ಯಾಯರುಗಳನ್ನು ಒಂದು ರೀತಿಯ ತಿರಸ್ಕಾರ ಮನೋವೃತ್ತಿಯಿಂದ ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದರು. ಅಲ್ಲದೆ ಪಾಠಗಳನ್ನೂ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಸಂಜೆಯ ವೇಳೆ ಸೇರುತ್ತಿದ್ದ ಸಮಾಲೋಚನೆಯ ಸರಸ ಸಮಾವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ಜೀವನದ ರಸಮಯ ಘಟ್ಟಗಳಲ್ಲಿ ಅವರನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಅವರ ಅರದ ಜ್ಞಾನದಾಹ, ತೀಕ್ಷ್ಣಬುದ್ಧಿ, ಕಾವ್ಯ ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಮೆಚ್ಚುವಲ್ಲಿ ಅವರ ರಸಚೇತನದ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ, ಚರ್ಚೆಗಳಲ್ಲಿ ಅವರ ವಾಕ್ಚಾತುರ್ಯ, ಓತಪ್ರೋತವಾದ ವಾದಸರಣಿ, ಹಾಸ್ಯಭರಿತ ಸರಸ ಸಂಭಾಷಣಾ ವೈಖರಿ ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ಅವರ ಸ್ನೇಹಪರತೆಯನ್ನು ಕಂಡು ನಾನು ಮಂತ್ರಮುಗ್ಧನಾದೆ''.

1908ರಲ್ಲಿ ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲಾದ 'ಜೂಲಿಯಸ್ ಸೀಜರ್' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಿಸಿರ್‌ಭಾದುರಿಯವರು ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲನೆಯ ಬಾರಿ ಬ್ರೂಟಸ್‌ನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸಿದ್ದರು. ಅವರಲ್ಲಿಯ ಸುಪ್ತ ನಟನಾಕೌಶಲ್ಯ ಅಂದೇ ಅರಿವಾಯಿತು. ತಮ್ಮ ಮುಂದಿನ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ಹಾಗೂ ಅಧ್ಯಾಪಕ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಈ ಕೌಶಲ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿನ ಕೃಷಿಯಿಂದ ಬೆಳೆಸಿ ಕೊಂಡರು. ಕೇಂಬ್ರಿಡ್ಜ್ ಮತ್ತು ಆಕ್ಸ್‌ಫರ್ಡ್ ಯೂನಿಯನ್‌ಗಳ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ 1891ರಲ್ಲಿ 'ಯುವಜನರಿಗೆ ಉನ್ನತ ಮಟ್ಟದ ತರಬೇತಿ ಸಂಸ್ಥೆ' (society for the higher training of young men) ಮತ್ತು ಅದೇ ವರ್ಷ ಸ್ಥಾಪಿತವಾದ Calcutta university institute ನ ಸದಸ್ಯರಾದರು. ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನವೂ ಈ ಸಂಸ್ಥೆಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ಒಂದು ಭಾಗವಾಗಿತ್ತು. ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರು ಈ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. 1911ರ ಸೆಪ್ಟೆಂಬರ್‌ನಲ್ಲಿ ಡಿ.ಎಲ್. ರಾಯ್‌ರವರ 'ಚಂದ್ರಗುಪ್ತ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ 'ಚಾಣಕ್ಯ' ಪಾತ್ರವನ್ನು ಸಿಸಿರ್‌ರವರು ವಹಿಸಿದಾಗ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕಕಾರರೂ, ಆಗಿನ ಕಲ್ಕತ್ತ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಉಪಕುಲಪತಿಗಳೂ ಆಗಿದ್ದ ಸರ್ ಗುರುದಾಸ್ ಬ್ಯಾನರ್ಜೀಯವರು ಉಪಸ್ಥಿತರಿದ್ದರು. ನಾಟಕದ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷ

ಗಮನಕೊಟ್ಟು, ಶ್ರಮ ವಹಿಸಿ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದರು. ಡಾ. ಸುನೀತಿ ಚಟರ್ಜಿಯವರು ಅಲೆಗ್ಸಾಂಡರ್ ಭಾರತದ ಮೇಲೆ ದಂಡೆತ್ತಿ ಬಂದ ಸಮಯದ ಹಾಗೂ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿನ ಗ್ರೀಕ್ ಮತ್ತು ಭಾರತೀಯರ ಉಡುಪಿನ ಬಗ್ಗೆ ಬಹಳ ದಿನಗಳ ಸಂಶೋಧನೆ ನಡೆಸಿ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದ್ದರು. ಇದರಲ್ಲಿನ ಕೇಂದ್ರ ಪಾತ್ರವಾದ ಪ್ರಚಂಡ ತಂತ್ರ ಹಾಗೂ ಚಾಣಾಕ್ಷತನದ ಪಂಡಿತ ರಾಜಕಾರಣಿಯ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಬೌದ್ಧಿಕ ವಿವೇಚನಾಶೀಲತೆಯಿಂದ ವಿಂಗಡಿಸಿ ರೂಪಿಸಲಾಗಿತ್ತು. ಈ ವಿಧಾನ ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರು ಮುಂದಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಂತಿತ್ತು. ಯೂನಿವರ್ಸಿಟಿ ಇನ್‌ಸ್ಟಿಟ್ಯೂಟ್ ಅಲ್ಲದೇ 'ಓಲ್ಡ್ ಕ್ಲಬ್' ಎಂಬ ಹವ್ಯಾಸಿ ತಂಡದ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಅವರ ಅಭಿನಯ ಚತುರತೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆಯಿತು. 1912ರಲ್ಲಿ ಠಾಕೂರರ ಐವತ್ತನೆಯ ಹುಟ್ಟುಹಬ್ಬದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲಾದ ಅವರ ಒಂದು ಹಾಸ್ಯನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಿಸಿರ್ ಅವರ ಅಭಿನಯವನ್ನು ನೋಡಲು ಸ್ವತಃ ಠಾಕೂರರೇ ಆಗಮಿಸಿದ್ದರು.

ತಮ್ಮ ಪತ್ನಿಯ ನಿಧನದ ನಂತರ ಕೆಲವು ಕಾಲ ಅವರು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಆಸ್ಥೆ ವಹಿಸಲಿಲ್ಲವೆಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಆದರೂ ಈ ನಿರಾಸಕ್ತಿ ಕೇವಲ ಕೆಲವು ವರ್ಷ ಮಾತ್ರ ಇತ್ತು. ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ಬಹುಬೇಗನೆ ಅವರು ತಮ್ಮ ಅಧ್ಯಾಪಕ ವೃತ್ತಿಗೆ ರಾಜೀನಾಮೆ ನೀಡಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಟರಾದರು. ವಿದ್ಯಾವಂತ ಬಂಗಾಳಿ ಭದ್ರಲೋಗಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಉನ್ನತ ವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಅವಹೇಳನಕರವಾದ ವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಕೈಗೊಂಡದ್ದು ಒಂದು ಅವಸರದ ಮತ್ತು ಬೇಜವಾಬ್ದಾರಿಯ ಕಾರ್ಯವೆನಿಸಿತ್ತು. ಇದು ನಡೆದಿದ್ದು 1921ರಲ್ಲಿ.

ಬಹಳ ಕಠಿಣ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ತಮ್ಮ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸುತ್ತಿದ್ದ ರಂಗಮಂದಿರಗಳೆಂದರೆ 'ಸ್ಟಾರ್', 'ಮಿನರ್ವ' ಮತ್ತು 'ಮನ್‌ಮೋಹನ್'. ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರು ಯಾವ ರಂಗಮಂದಿರಗಳಿಗೂ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಅವರೂ ಇವರನ್ನು ಆಹ್ವಾನಿಸಲಿಲ್ಲ. ಆ ಸಮಯಕ್ಕಾಗಲೇ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳು ಕಲ್ಕತ್ತಕ್ಕೆ ಬಂದಿದ್ದವು. ಒಬ್ಬ ಪಾರ್ಸಿ ವ್ಯಾಪಾರಿ ಜೆ.ಎಫ್. ಮದನ್ ಕಲ್ಕತ್ತದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಚಲನಚಿತ್ರ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಂದಿರಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದೂ ಅಲ್ಲದೇ ಒಂದು ರಂಗಮಂದಿರವನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದನು. ಈ ರಂಗ ಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ಉರ್ದು, ಹಿಂದೀ, ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದವು. ಬಂಗಾಳಿ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಸಲುವಾಗಿ ಅವರು ಉತ್ತರ ಕಲ್ಕತ್ತದ ತಮ್ಮ ಒಂದು ಚಲನಚಿತ್ರ ಮಂದಿರವನ್ನು ರಂಗ ಮಂದಿರವನ್ನಾಗಿ ಬದಲಾಯಿಸಿದರು. ಅವರು ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯನ್ನು ತಮ್ಮ ಈ ಹೊಸ ಮಂಡಲಿಯಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಆಹ್ವಾನಿಸಿದರು. ಆದರೆ ಮದನ್‌ರವರ ರಂಗನಾಟಕದ ದೃಷ್ಟಿ ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರ ದೃಷ್ಟಿ

ಎರಡೂ ಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದವು. "ಸಿಸಿರ್ ಕುಮಾರ್ ಭಾದುರಿ ಎಂ.ಎ. ಅವರು ಕ್ಷೀರೋಡೆ ಪ್ರಸಾದ್ ವಿದ್ಯಾಬಿನೋದೆ ಅವರ ಹೊಸರಂಗನಾಟಕ 'ಅಲಂಗೀರ್'ನಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ನಾಟಕ 'ಕಾರ್ನ್‌ವಾಲಿಸ್' ಥಿಯೇಟರ್‌ನಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದೆ" ಎಂಬ ಪ್ರಕಟಣೆಯೇ ಒಂದು ಸಂಚಲನೆಯನ್ನುಂಟುಮಾಡಿತು. ಮದನ್‌ರವರು ಕಣ್ಣು ಕುಕ್ಕಿಸುವ ಉಡುಪುಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬಹುದಾದ, ರಂಗ ಚಮತ್ಕಾರಗಳನ್ನು ಮಾಡಬಹುದಾದ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕವೊಂದನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬೇಕೆಂದಿದ್ದರು. ಅವರು ಒಂದು ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರು. ಆದರೆ ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರು ಏನು ಮಾಡುವರೆಂಬುದು ಯಾರಿಗೂ ತಿಳಿಯದ ವಿಷಯವಾಗಿತ್ತು. ಕೆ.ಪಿ. ವಿದ್ಯಾ ಬಿನೋದೆ ಅವರು 'ಸ್ಟಾರ್' ಮಂಡಳಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಬಳ ಪಡೆವ ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದರಾಗಿದ್ದರು. ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರು ಅವರನ್ನು 'ಕಾರ್ನವಾಲಿಸ್ ಥಿಯೇಟರ್' ಗೆ ಸೇರುವಂತೆಯೂ, ಅವರ ಪ್ರಥಮ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಒಂದು ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕವನ್ನು ರಚಿಸುವಂತೆಯೂ ಒತ್ತಾಯ ಪಡಿಸಿದರು. ಅದರ ಫಲವೇ 'ಅಲಂಗೀರ್'.

1921ರ ಡಿಸೆಂಬರ್ 10 ರಂದು ಆರಂಭವಾದ ಈ ನಾಟಕದ ಪ್ರದರ್ಶನ ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರ ವೈಯಕ್ತಿಕ ವಿಜಯೋತ್ಸವವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿತು. ಅವರು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಮಂತ್ರ ಮುಗ್ಧರನ್ನಾಗಿಸಿದರು. ಈ ಸುದ್ದಿ ಕರ್ಣಾಕರ್ಣಿಯಾಗಿ ಹರಡಿ ಶ್ರೀಮಂತ, ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಂದ ಹಿಡಿದು ವಿಮರ್ಶಕನವರೆಗೆ ಎಲ್ಲರೂ ನೋಡಲು ಧಾವಿಸಿದರು. ಅವರುಗಳೆಲ್ಲ ಇಂತಹದನ್ನು ಮುಂಚೆ ಕಂಡಿದ್ದಿಲ್ಲ. ಕವಿಗಳು, ಕಲಾವಿದರು ಹಾಗೂ ಇತರ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳೆಲ್ಲರಿಗೂ ಬಹಳ ಸಂತೋಷವಾಗಿತ್ತು. ಕವಿ – ಕಾದಂಬರಿಕಾರ ಅಚಿಂತ್ಯ ಕುಮಾರ್ ಸೆನ್ ಗುಪ್ತ ತಾವು ಮೂರು ಸಲ ಅನುಭವಿಸಿದ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಸಮಾಧಿಯ ಸಮೀಪದ ಯೋಗಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು, ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಕಂಡಾಗ ಅನುಭವಿಸಿದೆನೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ನಾಟಕಕಾರ ಡಿ.ಎಲ್. ರಾಯ್‌ರವರ ಮಗ ದಿಲೀಪ್ ಕುಮಾರ್ ರಾಯ್ ಅವರು ಅಲಂಗೀರ್ ಹಾಗೂ ಇತರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೋಡಿದ ಮೇಲೆ ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರ ಬಗ್ಗೆ ಎರಡು ದೊಡ್ಡ ಪ್ರಶಂಸನಾ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಬರೆದರು. 'ನನಗೆ ಇಂಗ್ಲೀಷ್, ಫ್ರೆಂಚ್, ಜರ್ಮನಿ ಹಾಗೂ ರಷ್ಯನ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಲಾವಿದರ ಅಭಿನಯವನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸುವ ಸುವರ್ಣಾವಕಾಶ ಒದಗಿತ್ತು. ರಷ್ಯಾದ ನಟ ಕಚ್‌ಲೋವ್‌ನನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ, ಸಿಸಿರ್ ಕುಮಾರ್ ಭಾದುರಿಯವರಿಗಿಂತ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಟರನ್ನು ನಾನು ನೋಡಿಲ್ಲ".

ದಿಲೀಪ್ ಕುಮಾರ್ ರಾಯ್‌ರವರ ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯ, ಅವರು ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ತಮಗೆ ಸರಿದೋರಿದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ

ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಅವಕಾಶ ಸಿಕ್ಕು ನೋಡಿದ ಮೇಲಿನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಕಾರ್ನವಾಲಿಸ್ ಥಿಯೇಟರ್‌ನಲ್ಲಿ ಅವರು ತಮಗೆ ತಕ್ಕಂತ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಡಲಾರದವರಾಗಿದ್ದರು. ಆದರೆ ತಮ್ಮ ನಟನಾ ಕೌಶಲ್ಯವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಪ್ರಕಟಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಈ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಭಾದುರಿಯವರ ನಿರ್ದೇಶನಾ ಕೌಶಲ್ಯದ ಬಹು ಅಲ್ಪ ಪ್ರಭಾವ ಕಾಣುತ್ತಿತ್ತು. ಅತೀವ ನಿರಾಶೆಯಿಂದಾಗಿ ಅವರು ಕಾರ್ನವಾಲಿಸ್ ಥಿಯೇಟರ್‌ನ್ನು 1922ರಲ್ಲಿ ಬಿಟ್ಟರು. ಒಂದು ಒಂದೂವರೆ ವರ್ಷಗಳ ಅನಿಶ್ಚಿತತೆಯ ನಂತರ 1924ರಲ್ಲಿ 'ಮನ್ ಮೋಹನ್' ಥಿಯೇಟರನ್ನು ಗುತ್ತಿಗೆಗೆ ಪಡೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಈ ಎರಡು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲವನ್ನು ಅವರು ವ್ಯರ್ಥಮಾಡದೇ ಡಿ.ಎಲ್.ರಾಯ್‌ರವರ ಪೌರಾಣಿಕ ಸೀತಾ ನಾಟಕವನ್ನು ಕೈಗಾರಿಕಾ ವಸ್ತುಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿಯ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ರಂಗ ಮಂದಿರವೊಂದರಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಡಿಸಿದ್ದರು. ಅಲ್ಲದೆ ತಮ್ಮ ಸ್ವಂತ ರಂಗ ಮಂದಿರವನ್ನು ಈ 'ಸೀತಾ' ನಾಟಕದಿಂದಲೇ ಉದ್ಘಾಟಿಸಬೇಕೆಂದು ಆಶಿಸಿದ್ದರು. ಆದರೆ 1923ರಲ್ಲಿ ಸ್ಟಾರ್ ರಂಗಮಂದಿರದ ಮಾಲೀಕತ್ವ ಪಡೆದಿದ್ದ 'ಆರ್ಟ್ ಥಿಯೇಟರ್' ಮಂಡಳಿ ಈ ನಾಟಕದ ಸರ್ವಸ್ವಾಮ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದಿತ್ತು. ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರು ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸದಂತೆ ಅಡ್ಡಿ ಉಂಟು ಮಾಡುವುದು ಆರ್ಟ್ ಥಿಯೇಟರ್‌ನವರ ಈ ಕೃತ್ಯದ ದುರುದ್ದೇಶವಾಗಿತ್ತು. ಇದರಿಂದ ಧೃತಿಗೆಡದ ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿ ಜೋಗೇಶ್ ಚೌಧುರಿ ಎಂಬ ನಟನಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು 'ಸೀತಾ' ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆಸಿದರು. ಈ ಸಮಯದಲ್ಲಿಯೇ ಅವನತಿಯ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಮನಮೋಹನ್ ಥಿಯೇಟರ್ ಮಾಲಿಕರಾದ ಮನಮೋಹನ ಪಾಂಡೇಯವರು, ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರಿಗೆ, ಮೇ 1924ರಲ್ಲಿ ಈ ರಂಗಮಂದಿರವನ್ನು ಗುತ್ತಿಗೆಗೆ ಕೊಟ್ಟರು.

ಇದರಿಂದ ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ರಂಗ ಮಂದಿರವನ್ನು ಹೊಂದಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಅವರು ತಮ್ಮ ಭಾವನೆಗಳಿಗೆ ಸಾಕಾರ ರೂಪ ಕೊಡಲು ಉದ್ಯುಕ್ತರಾದರು. ಆ ರಂಗಮಂದಿರವನ್ನು ಪುನರ್ ವ್ಯವಸ್ಥಿಸಿ ಅದಕ್ಕೆ 'ನಾಟ್ಯಮಂದಿರ' ಎಂಬ ಹೊಸ ನಾಮಕರಣ ಮಾಡಿದರು. 1924ರ ಆಗಸ್ಟ್ 6ರಂದು 'ಸೀತಾ' ನಾಟಕದ ಪ್ರದರ್ಶನದೊಂದಿಗೆ ಇದರ ಉದ್ಘಾಟನೆಯಾಯಿತು. ಪುನರ್‌ಯೋಜಿತ ಸಭಾಗೃಹ, ಪೌರಾತ್ಯದೇಶಗಳ ಅಲಂಕಾರಿಕ ವಿನ್ಯಾಸಗಳು, ಆಸನದ ಹೊಸವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳು, ಆಕರ್ಷಕ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನಗಳು, ಸುಂದರ ಹೊರಾಂಗಣ, ಬಾಗಿಲಿನಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿತವಾದ ಕಮಾನುಗಳು ಹಾಗೂ ಅವುಗಳ ಮೇಲೆ ಚಿತ್ರಿಸಿರುವ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಲಾವಿನ್ಯಾಸ, ಟಿಕೆಟ್ಟುಗಳ ಮೇಲೆ ಬಂಗಾಳಿ ಅಕ್ಷರಗಳು, ಎಲ್ಲರನ್ನೂ ಸ್ವಾಗತಿಸುವ ಶಹನಾಯ್ ವಾದ್ಯದ ಸುಮಧುರ ಸಂಗೀತ ಇವೆಲ್ಲವೂ ಹಳೆಯದನ್ನು ಓಡಿಸಿ ಹೊಸತನ್ನು ಸ್ವಾಗತಿಸುವ

ಕಹಳೆ ಮೊಳಗಿಸಿತು. ಅಂದರೆ "ಒಂದು ರಂಗದ ಪರದೆ ಸರಿದು ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿ ಮೈ ತಳೆಯಿತು" ಎಂಬ ಸಕಾಲಿಕ ಸಂದೇಶವನ್ನು ಈ ಪ್ರದರ್ಶನ ಸಾರಿ ಹೇಳಿತು.

ಈ ಬದಲಾವಣೆಯ ಸೂಚನೆ ಇತರ ರಂಗಮಂದಿರಗಳ ಮಾಲಿಕರಿಗೆ ಇದ್ದರೂ ಬದಲಾದ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಪೂರ್ಣ ಸಿದ್ಧರಾಗಲಿಲ್ಲ. ಅಪರೇಶ್ ಮುಖರ್ಜಿಯವರು 1919ರಲ್ಲಿ 'ಮಿನರ್ವ' ಮಂಡಳಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು 'ಸ್ಟಾರ್' ಮಂಡಳಿಯನ್ನು ಸೇರುವುದರೊಳಗಾಗಿ ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕ ಮಂಡಳಿಯಲ್ಲಿ ಸುಧಾರಣೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದರು. ಅದರ ಮಾಲಿಕರಾದ ಉಪೇಂದ್ರ ಮಿತ್ರ ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರ ಕಾಲೇಜ್ ಸಹಪಾಠಿ ಹಾಗೂ ಅವರ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೊಳಗಾಗಿ ತಮ್ಮ ವಕೀಲಿ ವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಸೇರಿದ ನರೇಶ್ ಮಿತ್ರರನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡರು. ಇವರೂ ಹಾಗೂ ರಾಧಿಕಾನಂದ ಮುಖರ್ಜಿಯೆನ್ನುವವರು ರಂಗಮಂಡಳಿಗೆ ಹೊಸತನವನ್ನು ತಂದರೂ ಅದು ಅಲ್ಲಿದ್ದ ಹಳೆತನವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅಳಿಸಿ ಹಾಕಲು ಶಕ್ತಿಯುತವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. 1922ರಲ್ಲಿ 'ಮಿನರ್ವ' ರಂಗಮಂದಿರ ಸುಟ್ಟುಹೋಯಿತು. ನಂತರ ಮೂರು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಅದರ ಪುನರ್ನಿರ್ಮಾಣವಾಯಿತು. ಹೊಸ ರಂಗಮಂದಿರದ ಕಟ್ಟಡ ಹೊಸದಾಗಿತ್ತೇ ಹೊರತು, ಉಳಿದುದೆಲ್ಲ ಹಳೆಯ ಜಾಡಿನಲ್ಲೇ ಸಾಗಿತ್ತು. ಎಂದಿನಂತೆ ಬೋಧಪ್ರದವಲ್ಲದ ಮನರಂಜನೆ, ಭಾವನಾತ್ಮಕತೆ ಹಾಗೂ ಭಾವಾತಿರೇಕದ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಬಯಸುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೂ ಇದ್ದರು. 'ಮಿನರ್ವ' ಇಂತಹ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಸೂಕ್ತವಾದ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಈ ದಿಶೆಯಲ್ಲಿ ದಾನಿಬಾಬು ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪಿತಾಮಹ ಅಮೃತಲಾಲ್ ಬಸುರವರ ಸಹಕಾರ ಬಯಸಿ ಮಿನರ್ವ ಅದನ್ನು ಪಡೆಯಿತು. ಅಮೃತ ಲಾಲ್ ಬಸುರವರ ವಿದ್ಯಾವಂತ ಮಹಿಳೆಯರನ್ನು ಕುರಿತ ವಿಡಂಬನಾತ್ಮಕ ಗೀತನಾಟಕ 'ಬ್ಯಾಪಿಕಾ ಬಿದಾಯ' ಯಶಸ್ಸನ್ನು, ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಗಳಿಸಿತು. ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಕಲ್ಕತ್ತೆಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕ್ಷೇತ್ರ ಸಂಪೂರ್ಣ ಬದಲಾದ ಅರವತ್ತರ ಮೊದಲಿನಲ್ಲಿ 'ಅವಂತ ಗರ್ಡೆ' ಮಂಡಳಿಯವರು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಯಶಸ್ಸು ಪಡೆಯುಂತಾಯಿತು. 'ಮಿನರ್ವ' ಈ ರೀತಿಯ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಾ ಹೋಯಿತು. ಅಹೀಂದ್ರ ಚೌಧುರಿಯಂತಹ ಹೊಸ ಪೀಳಿಗೆಯ ನಟರನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡು, ಹಳೆಯ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಿನರ್ವ ಎಂದಿನಂತೆ ಮುಂದುವರಿಸಿತು. ಅವರು ಮಾಡಿದ ಒಂದೇ ಒಂದು ಉಪಯುಕ್ತ ಸುಧಾರಣೆಯೆಂದರೆ ಪ್ರವೇಶ ಶುಲ್ಕವನ್ನು ಇಳಿಸುವುದು ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶನದ ವೇಳೆಯನ್ನು ಕಡಿಮೆಮಾಡಿದುದು. 1938ರ ಸುಮಾರಿಗೆ ಉಪೇಂದ್ರ ಮಿತ್ರ 'ಮಿನರ್ವ' ಮಂಡಳಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು 'ಸ್ಟಾರ್' ಮಂಡಳಿಯ ಗುತ್ತಿಗೆದಾರರಿಂದ ಮತ್ತೆ ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿ ತನ್ನ ಅವನತಿಯತ್ತ

ಸಾಗತೊಡಗಿತು. 'ಮಿನರ್ವ' ರಂಗಮಂದಿರದ ಮಾಲಿಕತ್ವದಲ್ಲಿ ತ್ವರಿತಗತಿಯ ಬದಲಾವಣೆಗಳಾಗಿ ನಿರ್ಮಲೇಂದು ಲಾಹಿರಿ, ದುರ್ಗಾದಾಸ್ ಬ್ಯಾನರ್ಜಿ, ಶ್ರೀಮತಿ ಶಾಂತಿ ಗುಪ್ತಾ ಅವರಂತಹ ಹೊಸ ಪೀಳಿಗೆಯ ನಟನಟಿಯರ ಸೇವೆಯನ್ನು ಆಗಾಗ್ಗೆ ಪಡೆದು ಮುಂದುವರಿಯುತಿತ್ತು. ಸಚಿನ್ ಸೇನ್‌ಗುಪ್ತ, ಬಿಧಾಯಕ್ ಭಟ್ಟಾಚಾರ್ಯ ಮುಂತಾದ ಹೊಸ ನಾಟಕಕಾರರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದಾಗಲೂ ಅದರ ಸ್ಥಿತಿ ಉತ್ತಮಗೊಳ್ಳದೆ ಅಸ್ಥಿರತೆ ಹಾಗೂ ಅಭದ್ರತೆಯ ಕಾಲ ಮುಂದುವರಿಯಿತು. ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರೂ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿ ತಂದ ಸದುಪಯೋಗ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳದಿದ್ದುದೇ ಅದರ ಮೊದಲ ತಪ್ಪಾಗಿತ್ತು. ಆದ್ದರಿಂದ ನಲವತ್ತರ ದಶಕದ ಕೊನೆಯ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಐವತ್ತರ ದಶಕದ ಮೊದಲ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಹೊಸ ನಾಟಕಗಳ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕ ಬದಲಾವಣೆಯ ದಾಳಿಗೆ ಸುಲಭವಾಗಿ ಅದು ಶರಣಾಗತವಾಗಬೇಕಾಯಿತು.

ಬಹಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮಬುದ್ಧಿಯವರಾಗಿದ್ದ ಅಪರೇಶ್ ಮುಖರ್ಜಿಯವರು 1920ರಲ್ಲಿ 'ಸ್ಟಾರ್'ನ್ನು ಗುತ್ತಿಗೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡರು. ರಂಗಮಂದಿರದ ನಿರ್ವಹಣೆಯ ಸರಿಯಾದ ಪಾಠವನ್ನು ತಮ್ಮ ಅನುಭವದಿಂದ ಕಲಿತಿದ್ದರು. ತಮ್ಮ ಶಕ್ತಿ ಮೀರಿ ಕೆಲಸ ಕೈಗೊಂಡು ರಂಗಮಂದಿರದ ಪುನರ್ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡಿಸಿದರು. ಇದಕ್ಕೆ ತಗುಲಿದ ವೆಚ್ಚ ಅಂದಾಜನ್ನು ಮೀರಿದ್ದರಿಂದ ಅವರ ಕಷ್ಟ ಪರಂಪರೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಅಗತ್ಯವಾದ ಉದ್ಯಮದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಕಡೆ ಲಕ್ಷ್ಯ ಹಾಗೂ ಅವರಿಗೆ ತರಪೇತು ನೀಡುವುದು ಅಲ್ಲದೇ ತಾವೇ ಮುಖ್ಯ ನಟರನ್ನು ಆರಿಸಿ ಅವರಿಗೆ ತರಪೇತು ಕೊಡುವುದು, ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ತಾವೇ ವಹಿಸುವುದೂ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೇ – ನಾಟಕಗಳನ್ನು ತಾವೇ ರಚಿಸಬೇಕೆಂಬ ವಿಷಯವನ್ನು ಅವರು ಅರಿತುಕೊಂಡರು. ಸಾರ್ವಜನಿಕರಿಗೆ ಹೊಸ ಮುಖಗಳ ಪರಿಚಯವಾಗಬೇಕು ಅಲ್ಲದೇ ನವೀನ ರೀತಿಯ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳು ಬೇಕೆಂಬುದನ್ನೂ ಅವರು ಕಂಡುಕೊಂಡರು. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಹೊಸ ನಟರನ್ನು ಆರಿಸಿ ಹೊಸ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದಷ್ಟೇ ಸಾಲದು. ಹೊಸ ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವುದು ಅತ್ಯಾವಶ್ಯಕವಾಗಿತ್ತು. ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಸಾಲಗಳ ಭಾರದಿಂದಾಗಿ ತಮ್ಮಲ್ಲಿನ ಆಸ್ತಿಯನ್ನು ಅವರು 'ದಿ ಆರ್ಟ್ ಥಿಯೇಟರ್ ಲಿಮಿಟೆಡ್' ಎಂಬ ನಿಯಮಿತ ಸಂಸ್ಥೆಗೆ ವಹಿಸಿಕೊಟ್ಟರು. ಆ ಕಂಪನಿಯ ಡೈರೆಕ್ಟರ್‌ಗಳು ಹಾಗೂ ಉತ್ಸಾಹಿ ಕಾರ್ಯದರ್ಶಿ ಪ್ರಬೋಧ ಚಂದ್ರ ಗುಪ್ತ ಅವರು ರಂಗಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಉಪಯುಕ್ತ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಕೈಕೊಂಡರು. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಸೌಖ್ಯ ಮತ್ತು ಅನುಕೂಲಗಳ ಕಡೆ ಹೆಚ್ಚು ಲಕ್ಷ್ಯ ಕೊಟ್ಟರು. ಬೆಂಚುಗಳ ಬದಲಿಗೆ ಮಡಿಸುವ ಕುರ್ಚಿಗಳು, ಹೆಚ್ಚಿನ ಪಂಖಗಳು, ಸಾಕಷ್ಟು ವಾಯುನಿಯಂತ್ರಣ ಯಂತ್ರಗಳನ್ನು ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮಾಡಲಾಯಿತು. ಒಂದು ವಾರದ ಮುಂಚೆ ಟಿಕೆಟ್

ಕೊಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಜಾರಿಗೆ ತಂದರು. ಡೈರೆಕ್ಟರ್‌ಗಳು ಮತ್ತು ಅಪರೇಶ್ ಮುಖರ್ಜಿಯವರನ್ನು ಮಂಡಳಿಗೆ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನಟರನ್ನೂ ಆರಿಸುವಲ್ಲಿ, ನಾಟಕಗಳ ನಿರ್ವಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿಪೂರ್ಣ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನಿತ್ತರು. ಇತರ ಕಷ್ಟಗಳಿಂದ ಮುಕ್ತರಾದ ಅಪರೇಶ್ ಮುಖರ್ಜಿಯವರು 'ಕರ್ಣಾರ್ಜುನ' ಎಂಬ ನಾಟಕವನ್ನು ರಚಿಸಿ ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸಿದರು. ಈ ನಾಟಕ ಆರ್ಟ್ ಥಿಯೇಟರ್‌ಗೆ ಹೊಸ ಚೈತನ್ಯವನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟಿತು. ಮಹಾಭಾರತದ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕೆಲವು ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರಗಳ ಜೀವನದ ಸುತ್ತ ಹೆಣೆದ ಈ ನಾಟಕದ ಪ್ರದರ್ಶನ 1923ರ ಜೂನ್ 30ರಂದು ನಡೆಯಿತು. ಇದು ಸತತವಾಗಿ 250 ರಾತ್ರಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾದುದು ಹಿಂದೆಂದು ಕೇಳಿರದ ಒಂದು ಅಪೂರ್ವ ಸಾಧನೆ. ಆ ದಶಕದ ಉಳಿದ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಮೂವತ್ತನೆ ದಶಕದ ಮೊದಲ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ, 'ಆರ್ಟ್ ಥಿಯೇಟರ್' ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಬಯಸುತ್ತಿದ್ದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿ ಅವನನ್ನು ಸಂತೋಷಪಡಿಸಿತು. ಈ ನಾಟಕಗಳು ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಮೇಲೆ ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರದಿದ್ದರೂ ಅವು ಕಾರ್ಯಕ್ಷಮತೆ, ಉತ್ತಮ ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಬಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳಾಗಿದ್ದವು. ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆರಿಸುವಾಗ ಬಹಳ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಹಳೆಯ ಜನಪ್ರಿಯ ನಾಟಕಕಾರರಾದ ಗಿರೀಶ್‌ಘೋಷರ ನಾಟಕಗಳನ್ನಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಡಿ. ಎಲ್. ರಾಯ್, ಕೆ.ಪಿ. ವಿದ್ಯಾಬಿನೋದಿನಿ ಮತ್ತು ಅಪರೇಶ್ ಮುಖರ್ಜಿಯವರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಠಾಕೂರರ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳು ಅಲ್ಲದೆ ಅವರ ಕಥೆಗಳ ನಾಟಕ ರೂಪಕಗಳೂ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡವು. ಅಹೀಂದ್ರ ಚೌಧುರಿ, ನರೇಶ್ ಮಿತ್ರ, ಟಿಂಕೋರಿ ಚಕ್ರವರ್ತಿ (ನಟಿಯಲ್ಲ) ದುರ್ಗಾದಾಸ್ ಬ್ಯಾನರ್ಜಿ, ಸುಶೀಲ ಸುಂದರಿ, ಕೃಷ್ಣಾಭಾಮಿನಿ ಮುಂತಾದ ಹೊಸ ಪೀಳಿಗೆಯ ಯುವನಟರನ್ನೂ ಆರಿಸಲಾಯಿತು. ದಾನಿಬಾಬುರವರನ್ನೂ ಅಲ್ಲದೇ ಆಗ ನಿರುದ್ಯೋಗಿಯಾಗಿದ್ದ ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರನ್ನು ಈ ಮಂಡಳಿಗೆ ಸೇರುವಂತೆ ಮಾಡಲಾಯಿತು. ಆದರೆ ಆರ್ಟ್ ಥಿಯೇಟರ್‌ನ ಮೊದಲ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಯಶಸ್ಸನ್ನು ಮತ್ತಾವ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನವೂ ಗಳಿಸಲಿಲ್ಲ. ಆದಾಗ್ಯೂ ಅದರ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಕಳಪೆಯಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಜನಪ್ರಿಯ ಕಾದಂಬರಿಕಾರ್ತಿಯ ಎರಡು ಕ್ಲಿಷ್ಟ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ನಾಟಕರೂಪಗಳಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾದವು.

'ಆರ್ಟ್ ಥಿಯೇಟರ್'ನ ಯಶಸ್ಸು ಹಾಗೂ ಅದರ ದೀರ್ಘ ಕಾಲದ ಉಳಿವಿಗೆ ಕಾರಣ ಪ್ರಬೋದ್ ಚಂದ್ರ ಗುಹರವರ ನಿರ್ವಹಣೆಯ ಕೌಶಲ್ಯ ಹಾಗೂ ಅಪರೇಶ್ ಮುಖರ್ಜಿಯವರ ಪರಿಶ್ರಮ. ಆದರೆ ಅವರಿಗೆ ಉಂಟಾದ ಅಸ್ವಸ್ಥತೆಯಿಂದಾಗಿ ಮಂಡಳಿಯ ಭವಿಷ್ಯ ಕುಂಠಿತಗೊಂಡಿತು. ತಾವು ಅದರಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳಲು ಅನರ್ಹರೂ ನಟಿಸಲೂ ಅಥವಾ ವಿಮರ್ಶಿಸಲು

ನಿಶಕ್ತರೂ ಆಗಿದ್ದರೂ ಅದಕ್ಕಾಗಿ ನಾಟಕ ರಚನೆಯನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಲಿಲ್ಲ. ಅಪರೇಶ್ ಮುಖರ್ಜಿಯವರ ಮರಣಕ್ಕೆ ಒಂದು ವರ್ಷ ಮುಂಚೆ ತಮಗೆ ಸಾಲಕೊಟ್ಟ ಬ್ಯಾಂಕಿನವರು ಹೂಡಿದ್ದ ವ್ಯಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಸೋತ ಆರ್ಟ್ ಥಿಯೇಟರ್, ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಅವಸಾನವಾಗುತ್ತಿದೆ ಎಂಬ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ಚೇತರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅಂದರೆ 1913ರಲ್ಲಿ, ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬಂದಿತು. ಮತ್ತೆ ಅವಸಾನಕಾಲ ಸಮೀಪಿಸುತ್ತಿದೆ ಎಂಬ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಅದು ಅಸ್ತಂಗತವಾಗಬೇಕಾಗಿ ಬಂತು. ಈ ಮಧ್ಯದ ಕಾಲಾವಧಿ ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಅಮೋಘವಾದ ಕಾಲವಾಗಿತ್ತು. ಈ ಸಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ಆರ್ಟ್‌ಥಿಯೇಟರ್‌ನದು ಸಿಂಹ ಪಾಲು ಸ್ತುತ್ಯಾರ್ಹ. ಬಹಳ ಕಾಲದ ಹಿಂದೆಯೇ ಆಗಬೇಕಿದ್ದ ಅನೇಕ ಸುಧಾರಣೆಗಳನ್ನು ಅದು ಮಾಡಿತು. ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಓಡಿ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದ ಜನಸಮುದಾಯವನ್ನು ಮತ್ತೆ ರಂಗಭೂಮಿಯತ್ತ ಸೆಳೆಯಿತಲ್ಲದೇ ಸಾಕಷ್ಟು ಮನ್ನಣೆಯನ್ನು ಗಳಿಸಿಕೊಟ್ಟಿತು. ಅದು ಬಹುಶಃ ತಾನು ಬಯಸದಿದ್ದರೂ ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರ ಅಪೂರ್ವ ಯಶಸ್ಸಿಗೆ ತಳಹದಿಯನ್ನು ಹಾಕಿಕೊಟ್ಟಿತು. ಹೊಸ ಪ್ರಯತ್ನಕ್ಕೆ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕವೇ ಸೂಕ್ತವಾದುದೆಂಬ ಅವರ ನಿರ್ಧಾರಕ್ಕೆ ಇದು ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿತೆನ್ನಬಹುದು. ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಜನರು ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ ಎಂದು ನಂಬಲಾದ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಆರ್ಟ್‌ಥಿಯೇಟರ್‌ನ 'ಕರ್ಣಾರ್ಜುನ' ನಾಟಕವೂ ರಾಮಾಯಣ ಮಹಾಭಾರತಗಳ ಪಾತ್ರಗಳ ಹಾಗೂ ಘಟನೆಗಳನ್ನಾಧರಿಸಿ ರಚಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳು ಜನತೆಯ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಸಾರಿತು. ಆಗ ಸುಪ್ತಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿದ್ದು ಜನರ ಅಭಿರುಚಿಗೆ ಬೇಕಾಗಿದ್ದುದು ಹೊಸ ನೋಟ, ಹೊಸ ಶೈಲಿ ಹಾಗೂ ಹೊಸ ಪ್ರದರ್ಶನ ವೈಖರಿ. ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಆರ್ಟ್ ಥಿಯೇಟರ್‌ನವರು ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕನುಸಾರವಾಗಿ ಕೇವಲ ರಂಗಭೂಮಿ ವಿಮರ್ಶಕರು ಮತ್ತು ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳ ಪ್ರಶಂಸೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಪ್ರಶಂಸೆಯನ್ನು ಪಡೆಯಬೇಕೆಂಬ ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರು. ಒಂದು ದಶಕದವರೆಗೆ ಈ ದಿಶೆಯಲ್ಲೇ ಮುನ್ನಡೆದು ಆಗಾಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಯಶಸ್ಸನ್ನು ಪಡೆಯಿತು.

ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರ ಸೀತಾ ನಾಟಕದ ಮೊದಲ ಪ್ರದರ್ಶನ ಎಲ್ಲ ಕಡೆಯಿಂದಲೂ ಪ್ರಶಂಸೆಯನ್ನು ಪಡೆಯಿತು. ಸತತವಾಗಿ ನೂರು ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಕಂಡನಂತರ ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರು ಹೊಸನಾಟಕಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಲು ಉದ್ಯುಕ್ತರಾದರು. ಮೂವತ್ತು ವರುಷಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು ಕಾಲ ಜನರಂಜಿತವಾಗಿದ್ದ ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷರ 'ಜನ' ನಾಟಕವನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡರು. ತಮ್ಮ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ

ಅನುಕೂಲವಾಗುವಂತೆ ನಾಟಕವನ್ನು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಬದಲಾಯಿಸಿದ್ದುದು ಅನೇಕರಿಗೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವನ್ನುಂಟುಮಾಡಿತು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಕಿಕ್ಕಿರಿದು ಬರುತ್ತಿದ್ದರು. ತಿದ್ದುಪಡಿ ಮಾಡಿದನಂತರ ನಾಟಕ ಎಷ್ಟು ಉತ್ತಮವಾಗಿದೆ ಎಂದು ವಿಮರ್ಶಕರಿಗೆ ಅರಿವಾಯಿತು. ನಂತರ ಅಭಿನಯಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳು ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ ಯಶಸ್ಸು ಗಳಿಸಲಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ 'ನಾಟ್ಯಮಂದಿರ' ವನ್ನು ಎರಡು ವರ್ಷಗಳೊಳಗಾಗಿ ಮುಚ್ಚಿಬಿಡಬೇಕಾಯಿತು. ಇದಕ್ಕೆ ನಾಟಕಗಳ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯ ಕೊರತೆಯಷ್ಟೇ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಕಾರಣವಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರು ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ತೋರಿದ ಅಸಡ್ಡೆ, ವಿವೇಚನಾರಹಿತ ಪೋಲುವೆಚ್ಚ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣವೆನ್ನಬಹುದು. 'ನಾಟ್ಯ ಮಂದಿರ' ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ರಂಗಮಂದಿರ ಗುತ್ತಿಗೆ ಪುನರ್ನವೀಕರಣವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಮಂಡಳಿ ಒಂದು ನಿಯಮಿತ ಸಂಸ್ಥೆಯಾಗಿ ಮಾರ್ಪಟ್ಟು ಕಾರ್ನ್‌ವಾಲಿಸ್ ಥಿಯೇಟರ್ ರಂಗಮಂದಿರಕ್ಕೆ ಬದಲಾಯಿಸಿತು.

ಕಾರ್ನ್‌ವಾಲೀಸ್ ರಂಗಮಂದಿರಕ್ಕೆ ನಾಟ್ಯಮಂದಿರವು ಬದಲಾಯಿಸಿದ ನಾಲ್ಕು ವರ್ಷಗಳೊಳಗಿನ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಸಿಸಿರ್ ಬಾಧುರಿಯವರು ತಮ್ಮ ಕೀರ್ತಿ ಶಿಖರವನ್ನೇರಿ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ನೀಡಿದರು. ಈ ರಂಗಮಂದಿರದಲ್ಲೇ ಅವರು ತಮ್ಮ ಅನೇಕ ಮಹಾನ್ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಮಂತ್ರ ಮುಗ್ಧರನ್ನಾಗಿಸಿದರು. 'ಸೀತಾ' ನಾಟಕವಲ್ಲದೆ ಕೆ.ಪಿ. ವಿದ್ಯಾವಿನೋದಯವರ ಪೌರಾಣಿಕ 'ನರನಾರಾಯಣ'ವನ್ನು ಜೋಗೇಶ್ ಚೌಧುರಿಯವರ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕ 'ದಿಗ್ವಿಜಯೀ' ಅಂತಹ ಹೊಸ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ತಂದರು. ಜನಪ್ರಿಯ ಹಳೆಯ ನಾಟಕಗಳಾದ ದೀನಬಂಧು ಮಿತ್ರರವರ 'ಸದ್ಧಾಬರ್ ಏಕಾದಶಿ' ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷರ 'ಪ್ರಫುಲ್ಲ' ಹಾಗೂ 'ಬಲಿದಾನ', ಡಿ.ಎಲ್. ರಾಯ್‌ರವರ 'ಷಹಜಹಾನ್' ಅಲ್ಲದೇ – ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರು. ಈ ರಂಗಮಂದಿರದಲ್ಲೇ ಅವರು ಕಾದಂಬರಿಕಾರ ಶರತ್ ಚಂದ್ರ ಚಟರ್ಜಿಯವರನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಸಿದರು. ಹಾಗೂ ಠಾಕೂರರ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅವರು ಪ್ರಸ್ತುತ ಪಡಿಸಿದರು. ಠಾಕೂರರ ಹಳೆಯ ನಾಟಕ 'ತಪತಿ'ಯ ಹೊಸ ರೂಪವನ್ನು 1929ರ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರು. ಅದು ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗದಿದ್ದುದು ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರಿಗೆ ಒಂದು ಹೊಸ ಅನುಭವವಾಗಿತ್ತು. ಕೆಲವು ತಿಂಗಳುಗಳ ನಂತರ ಈ ರಂಗಮಂದಿರದ ಒಡೆಯರಾಗಿದ್ದ ಮದನ್‌ರವರು ಇವರ ಗುತ್ತಿಗೆಯ ಕಾಲವನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಲು ನಿರಾಕರಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಮಂಡಳಿ ಈ ನಾಟಕ ಮಂದಿರವನ್ನು ಬಿಡಲೇಬೇಕಾಯಿತು.

ತಮ್ಮದೇ ಆದ ರಂಗಮಂಚವಾಗಲೀ, ರಂಗಮಂದಿರವಾಗಲೀ ಇಲ್ಲದೇ ಇದ್ದುದರಿಂದ ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರು ಆರ್ಟ್ ಥಿಯೇಟರ್‌ಗೆ

ಸೇರಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ನಂತರ ಅಮೇರಿಕಾ ಸಂಯುಕ್ತ ಸಂಸ್ಥಾನದ ಬ್ರಾಡ್ವೇರಂಗಮಂದಿರದವರ ಆಹ್ವಾನದ ಮೇರೆಗೆ ಹೋಗುವವರೆಗೆ ಕೆಲಕಾಲ ಆರ್ಟ್ ಥಿಯೇಟರ್‌ನಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಅಮೇರಿಕಾದಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಗೆ ಆಹ್ವಾನ ಬಂದಿದ್ದು ಇದೇ ಮೊದಲ ಸಲವಾಗಿತ್ತು. ಅಹಿತ ಘಟನೆಗಳಿಂದಲೇ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಈ ಪ್ರವಾಸವು ಪ್ರಯಾಸವಾಗಿತ್ತು. ಈ ಮಂಡಳಿಯ ಒಬ್ಬ ನಟರಾಗಿ ಹೋಗಿದ್ದ 'ಸೀತಾ' ನಾಟಕದ ರಚನೆಕಾರ ಜೋಗಿಶ್ ಚೌಧುರಿ ತಮ್ಮ ಪ್ರವಾಸದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಿಷಯವನ್ನು ಬರೆದಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಅಲ್ಲಿಯ ಈ ದಿನಚರಿಯನ್ನು ಓದಿದರೆ ಬಹಳ ದುಃಖವಾಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕರ ಅವ್ಯವಸ್ಥೆ, ಅಜ್ಞಾನ ಹಾಗೂ ಅಪನಂಬಿಕೆ ಮಂಡಳಿಯಲ್ಲಿಯ ನಟರಲ್ಲಿ ದೂರದೃಷ್ಟಿಯ ಹಾಗೂ ಸಿದ್ಧತೆಯ ಅಭಾವ, ಭಿನ್ನ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಹಾಗೂ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಜನರಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ಪರಿಚಯವಿಲ್ಲದಿರುವಿಕೆ – ಇವೆಲ್ಲ ಸೇರಿ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಗೊಂದಲಮಯವನ್ನಾಗಿಸಿದವು. ಅನೇಕ ತಿಂಗಳುಗಳ ನಿರಾಶೆ ಹಾಗೂ ಅಸ್ಥಿರತೆಯ ವಾತಾವರಣದ ನಂತರ 1931ರ ಜನವರಿಯಲ್ಲಿ ನ್ಯೂಯಾರ್ಕ್‌ನ ವ್ಯಾಂಡರ್ ಬಿಲ್ಟ್ ಥಿಯೇಟರ್‌ನಲ್ಲಿ 'ಸೀತಾ' ನಾಟಕದ ಪ್ರದರ್ಶನ ನಡೆಯಿತು. ಈ ಪ್ರದರ್ಶನ ಒಳ್ಳೆಯ ಪ್ರಶಂಸೆ ಗಳಿಸಿತು. ಈ ನಟರ ಅಭಿನಯ 'ದಿ ಮಾಸ್ಕೋ ಆರ್ಟ್ ಥಿಯೇಟರ್' ಒಂದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಇತರ ಯಾವುದೇ ರಾಷ್ಟ್ರದ ನಟರ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಸರಿಸಾಟಿಯಾಗಿತ್ತು ಎಂದು 'ನ್ಯೂ ಯಾರ್ಕ್ ಸನ್' ಪತ್ರಿಕೆಯ ನಾಟಕ ವಿಮರ್ಶಕರು ಬರೆದರು. "ಮೊದಲನೆ ದರ್ಜೆಯ ಉತ್ತಮ ನಟ'' ಎಂದು ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರನ್ನು 'ನ್ಯೂಯಾರ್ಕ್ ಅಮೆರಿಕನ್' ಪತ್ರಿಕೆ ಹೊಗಳಿ ಬರೆಯಿತು. "ಸಿಸಿರ್ ಕುಮಾರ್ ಭಾದುರಿಯವರ ರಾಮನ ಅಭಿನಯವೇ ಒಂದು ರಸದೌತಣ. ಕಂಚಿನಂತಹ ಧ್ವನಿ. ಒಂದು ಪದವನ್ನೂ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲಾರದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಅವರ ಮೂಕಾಭಿನಯ ಸಂಪೂರ್ಣ ನಾಟಕದ ಕಥೆಯನ್ನು ಸವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ತಿಳಿಸುವಿಕೆ ಇದ್ದುದರಿಂದ ಪದಪ್ರಯೋಗದ ಅವಶ್ಯಕತೆಯೇ ಕಂಡುಬರಲಿಲ್ಲ'' ಎಂದು 'ಈವಿನಿಂಗ್ ವರ್ಲ್ಡ್' ಪತ್ರಿಕೆ ಬರೆಯಿತು. ಸಮಯಾಭಾವದಿಂದಾಗಿ ಪ್ರಶಂಸೆಯ ಲಾಭ ಪಡೆಯಲಾಗಲಿಲ್ಲ. ನಿರಾಶೆಯಿಂದ ಬಳಲಿದ ಮಂಡಳಿ ಬೇಗನೆ ಭಾರತಕ್ಕೆ ಹಿಂತಿರುಗಿತು.

ಅದೇ ವರ್ಷದಲ್ಲೇ 'ಸ್ಟಾರ್' ಸನಿಹದಲ್ಲೇ ಇನ್ನೂ ಎರಡು ಹೊಸ ರಂಗಮಂದಿರಗಳು ನಿರ್ಮಾಣವಾದವು. ಅಮೆರಿಕಾದಿಂದ ಹಿಂತಿರುಗಿ ಬಂದ ಮೇಲೆ ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರು ಒಂದು ರಂಗಮಂದಿರದ ಕೆಲವು ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಿದ ಮೇಲೆ 'ರಂಗ ಮಹಲ್' ಎಂಬ ಮತ್ತೊಂದು ರಂಗಮಂದಿರಕ್ಕೆ ಸೇರಿಕೊಂಡು ಒಂದೂವರೆ ವರ್ಷದವರೆಗೆ ಅಲ್ಲಿದ್ದರು. ಆರ್ಟ್ ಥಿಯೇಟರ್ ದಿವಾಳಿಯಾದ ಮೇಲೆ ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರು ಒಂದು ರಂಗಮಂದಿರವನ್ನು ಹೊಂದುವ ಸದವಕಾಶ

ಒದಗಿಬಂತು. ಅವರು ಈ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಸದುಪಯೋಗ ಪಡಿಸಿಕೊಂಡು 'ಸ್ಟಾರ್' ರಂಗಮಂದಿರದ ಗುತ್ತಿಗೆದಾರರಾದರು. ತಮ್ಮ ಈ ಹೊಸ ಮಂಡಳಿಗೆ ಅವರು 'ನಬನಾಟ್ಯ ಮಂದಿರ್' ಎಂದು ನಾಮಕರಣ ಮಾಡಿ, 1934ರ ಜನವರಿಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಪ್ರಥಮ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನೂ ನೀಡಿದರು. ಈ ಮಂಡಳಿಯನ್ನೂ ಅವರು ಕೇವಲ ಮೂರು ವರ್ಷ ಮಾತ್ರ ನಡೆಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. 1937ರಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರು ರಂಗಮಂಡಳಿಯಿಲ್ಲದೆ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಆಸ್ಪದ ಇಲ್ಲದವರಾದರು. ಅನಂತರದ ನಾಲ್ಕು ವರ್ಷಗಳು ಅವರು ಚಲನಚಿತ್ರ ಹಾಗೂ ಒಂದೆರಡು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸುವುದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಉಳಿದಂತೆ ಆಲಸಿಯಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯಬೇಕಾಯಿತು. 1941ರಲ್ಲಿ ಹೊಸದಾಗಿ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡಿದ್ದ ಇನ್ನೊಂದು ರಂಗಮಂದಿರವನ್ನು ಗುತ್ತಿಗೆಗೆ ಪಡೆದು 'ಶ್ರೀರಂಗಂ' ಎಂದು ಹೆಸರಿಟ್ಟು ತಮ್ಮ ರಂಗಜೀವನದ ಅಂತಿಮ ಅಧ್ಯಾಯವನ್ನು ಆರಂಭಮಾಡಿದರು. ಹದಿನೈದು ವರ್ಷಗಳಕಾಲ ಒಂದೇ ಕಡೆ ಇದ್ದು ಒಂದು ರಂಗ ಮಂದಿರವನ್ನು ತಮ್ಮ ಸ್ವಾಧೀನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ನಡೆಸಿದುದು ಅವರ ಜೀವನದಲ್ಲೇ ಮೊದಲ ಬಾರಿ. ಈ ಅತಿ ದೀರ್ಘಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅವರು ವಿಭಿನ್ನ ರೀತಿಯ ಹಳೆಯ ಒಳ್ಳೆಯ ಕೆಟ್ಟ ಹೊಸ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರು. ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳು ಯಶಸ್ವಿಯಾದರೂ 'ಶ್ರೀರಂಗಂ' ಅವನತಿಯತ್ತ ಸಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಕಾಲ ಬದಲಾಗಿತ್ತು. ಬಂಗಾಳ ಹಾಗೂ ಕಲ್ಕತ್ತ ಕಠಿಣತರವಾದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗಳಿಗೆ ಒಳಗಾಗಿ ಎಡೆಬಿಡದೆ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನದಿಂದಾಗಿ ಗಲ್ಲಾ ಪೆಟ್ಟಿಗೆಯ ಗಳಿಕೆ ಇಳಿಯಿತು. ಸಾಲಗಳು ಏರುತ್ತಿದ್ದವು. ಬಾಡಿಗೆ ಬಾಕಿ ಉಳಿಯಿತು. ಅವರು 1956 ಜನವರಿಯಲ್ಲಿ ಈ ರಂಗಮಂದಿರದಿಂದ ಹೊರಬೀಳಬೇಕಾಯಿತು. ಕಹಿ ಅನುಭವಗಳನ್ನುಂಡು, ದಿಗ್ಭ್ರಾಂತರಾಗಿ, ದೀನ ಸ್ಥಿತಿಯ ಮೂರು ವರ್ಷಗಳ ನಂತರ ಅವರು 1959 ಜೂನ್ 29ರಂದು ನಿಧನ ಹೊಂದಿದರು.

ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರು ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಕಲೆಗೆ ನೀಡಿದ ಕೊಡುಗೆಯ ಮೌಲ್ಯ ಮಾಪನ – ಅದು ಎಷ್ಟೇ ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾದರೂ ಸರಿ ಅವರ ಕಾಲದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗಳ ಹಿನ್ನೋಟದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಹಜ ಪ್ರಕೃತಿಯೆಂದರೆ ಅದು ಸಮಕಾಲೀನವಾಗಿರಬೇಕು. ಮುಂದಿನ ಪೀಳಿಗೆಯವರಿಗಾಗಿಯಲ್ಲ – ಇಂದಿನ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಇಂದೇ – ಆಗಿನ ಜನತೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಸಂಪರ್ಕ ಹೊಂದಿರಬೇಕು. ಸರಿಯಾದ ನಾಟಕಗಳ ಉಪಲಬ್ಧತೆಯಿಂದಲೇ ಇಂತಹ ಸಂಪರ್ಕ ಸಾಧ್ಯ. ಸಿಸಿರ್ ಬಾಧುರಿಯವರು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಸುಧಾರಿಸಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬೇಕಾದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗಾಗಿ ಮರುಗುತ್ತಿದ್ದರು. ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಸಹಾಯಕರಾಗಿದ್ದರೂ ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷರಂತೆ ಅವರು ಸಂಪೂರ್ಣ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯಲಿಲ್ಲ.

ಬಂಗಾಲಿ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕೊರತೆಯ ಬಗೆಗೆ ಅವರ ಕಳವಳ ಸಮರ್ಥನೀಯ. ಓ.ಎಲ್. ರಾಯ್‌ರವರು, ಕೆ. ಓ. ವಿದ್ಯಾವಿನೋದೆ ತಮ್ಮ ಹೊಸ ನಾಟಕರಚನಾ ವಿನ್ಯಾಸದಿಂದ ನವೀನ ಭಾಷಾಶೈಲಿಯಿಂದ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನವಚೈತನ್ಯವನ್ನು ವೈವಿಧ್ಯತೆಯನ್ನು ತುಂಬಿದರೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರು ತಮ್ಮ ಮೊದಲ ರಂಗಮಂದಿರವನ್ನು ಪಡೆಯುವುದರೊಳಗಾಗಿ ಡಿ.ಎಲ್. ರಾಯ್‌ರವರು ನಿಧನರಾಗಿದ್ದರು ಮತ್ತು ಕೆ.ಓ. ವಿದ್ಯಾವಿನೋದೆ ಅವರು ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ ಮುಗಿಸಿದ್ದರು. ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರಿಗೆ ಸೂಕ್ತವಾದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಬಲ್ಲ ಹೊಸ ನಾಟಕಕಾರರೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಅದರ ಸತ್ವಪೂರ್ಣ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳೆಲ್ಲ ಸತ್ವಹೀನ ರಚನೆಗಳಿಂದಲೇ ಎಂದರೆ ತಪ್ಪಾಗಲಾರದು. ಇಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿಸಬಲ್ಲ ನಾಟಕಕಾರರೂ ಹೊರಬರಲಿಲ್ಲ. ಅಪರೇಶ್ ಮುಖರ್ಜಿಯವರಂತಹ ವಿಶ್ವಾಸಪಾತ್ರರಾದ ಒಬ್ಬಿಬ್ಬರು ಕಾಣಬರುತ್ತಾರೆ. ಈ ದಶಕದ ಅಂತ್ಯದ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಾಗೂ ಮಾನವೀಯ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಚಿಂತಿಸುವ ನಾಟಕ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ವೈವಿಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಬಯಸಿದ ಮನ್ಮಥರೇ, ಸಚಿನ್ ಸೆನ್‌ಗುಪ್ತ ಮತ್ತು ಭಿದಾಯಕ್ ಭಟ್ಟಾಚಾರ್ಯ ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಕಾರರೂ ಬೆಳಕಿಗೆ ಬಂದರು. ಏನೇ ಆದರೂ ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರು ನಾಟಕದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸತ್ವವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರಲಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ಸತ್ವಹೀನ ರಚನೆಗಳಿಂದ ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದೇ ಅವರ ಸಾಧನೆಯಾಗಿತ್ತು.

ಹಾಗಾದರೆ ರಂಗಭೂಮಿ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷರ ನಂತರ ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರೇ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿರಲು ಕಾರಣವೇನು? ಅಂದಿನ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಹಿಂದಿನಂತಲ್ಲದೇ ವಿಶಾಲ ಭಾವನೆಯಿಂದ ಕೂಡಿತ್ತು. ರಂಗಭೂಮಿಗೇ ಮೀಸಲಾದ 'ನಾಚ್‌ಘರ್'ನಂತಹ ಪತ್ರಿಕೆಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಗುಣಗ್ರಾಹಕತೆಯ ಮಟ್ಟವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿದ್ದವು. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರ ಪ್ರಶಂಸಕರ ಸ್ಥಾನಮಾನ ಅವರ ಅನಿಸಿಕೆಗಳ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುತ್ತಿತ್ತು. ಮೂರನೆಯದಾಗಿ ಅವರ ದೀರ್ಘಕಾಲದ ರಂಗಜೀವನದಿಂದಾಗಿ ಒಂದೆರಡು ತಲೆಮಾರಿನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಿತ್ತು. ಇದರಲ್ಲಿ 'ಹೊಸ ನಾಟಕ ಚಳವಳಿ'ಗೆ ಎಡೆ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟ ಯುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಸೇರಿದ್ದರು. ಪ್ರಾಚೀನ ರಂಗಕ್ಕೆ ಶ್ರದ್ಧಾಂಜಲಿ ಅರ್ಪಿಸಬೇಕೆಂಬ ಮನೋಭಾವ ಅವರಲ್ಲಿರಲಿಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಮರುಳಾಗದೆ ಅವರ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಟೀಕಿಸುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯವರಾದ ಈ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗದ ಭಾವನೆಗಳು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಗಿದ್ದವು ಮತ್ತು ಅಲಿಪ್ತವಾಗಿದ್ದವು.

ತಮ್ಮ ರಂಗಜೀವನದ ಪ್ರಾರಂಭದಿಂದಲೂ ಜನಪ್ರಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿದ್ದ ಅವರಿಗೆ ಪ್ರಖ್ಯಾತ ಹಾಗೂ ಅಪ್ರಖ್ಯಾತ ಮೂಲಗಳಿಂದ ಬಂದ ಪ್ರಶಂಸೆ ಯಾವ ಕಾರಣಕ್ಕೂ ನಿಲ್ಲಲಿಲ್ಲ. ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗ ಭೂಮಿಯ ಪ್ರೀತಿಪಾತ್ರರಾದ ಠಾಕೂರರು ಇವರನ್ನು ಪ್ರಶಂಸಿಸಿ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸಿದರು. "ಅವರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿದ್ದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವಿಲ್ಲ" ಎಂಬುದು ಡಾ. ಸುನೀತಿ ಚಟರ್ಜಿಯವರ ಅಭಿಮತ. "ಮಕ್ಕಳೇ, ಕಟ್ಟಕಡೆಗೆ ಒಬ್ಬ ಮೇಧಾವಿ ಇಲ್ಲಿ ಅವತರಿಸಿದ್ದಾನೆ, ಅವನಿಗೆ ಅಭಿವಂದಿಸಿ" ಎಂದು ಒಬ್ಬ ಖ್ಯಾತ ಸಾಹಿತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಖ್ಯಾತ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕ ಬರೆದುದನ್ನು ದಿಲೀಪ್ ಕುಮಾರ್ ರಾಯ್‌ರವರು ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರ 'ಅಲಂಗೀರ್' ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡಿದ ಮೇಲೆ ಪುನುರುಚ್ಚರಿಸಿದರು. ಇದೇ ರೀತಿಯ ಪ್ರಶಂಸೆ ಬಂಗಾಳಿಯರಲ್ಲದೆ ಇತರ ರಂಗ ಪರಂಪರೆಯವರಿಂದಲೂ ದೊರಕಿತು. 1951ರಲ್ಲಿ ಕಲ್ಕತ್ತೆಗೆ ಬಂದಿದ್ದ ರಷ್ಯಾದೇಶದ ಚಲನಚಿತ್ರ, ನಿರ್ದೇಶಕ ಪುದುವೊಕಿನ್ ಹಾಗೂ ನಟ ಚೆರ್‌ಕಾಸೋವ್ ಶರತ್‌ಚಂದ್ರ ಚಟರ್ಜಿಯವರ 'ಸೊರೊಶಿ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪಾನಮತ್ತ 'ಜೀವಾನಂದ' ಎಂಬ ದುರಂತ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರನ್ನು ಕಂಡರು. ಈ ನಾಟಕದ ಪ್ರದರ್ಶನವಾದ ನಂತರ ಪುದುವೊಕಿನ್ ಅವರನ್ನು ಕುರಿತು "ನೀವು ಒಬ್ಬ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಲಾವಿದ. ಏಕೆ ಗೊತ್ತೇನು? ನೀವು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ ಕೂಡಲೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಸೆರೆಹಿಡಿಯುತ್ತೀರಿ. ನಾಟಕದ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮುಂದುವರಿದಂತೆಲ್ಲ ನಿಮ್ಮ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಭಾವಾಭಿನಯ, ಸ್ವರ ವಿಧಾನ ಅವರನ್ನು ಬಡಿದೆಬ್ಬಿಸುತ್ತದೆ. ಸ್ವಲ್ಪ ಸಮಯದ ನಂತರ ಅವರು ತಮ್ಮ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನೇ ಮರೆತು ಮಂತ್ರಮುಗ್ಧರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಒಬ್ಬ ಮಹಾನ್ ಮಾಂತ್ರಿಕನಂತೆ ನೀವು ನಟಿಸಲಿಚ್ಛಿಸುವ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಪ್ರಾಮಾಣಿಕವೆಂದು ಒಪ್ಪಿ ಅದಕ್ಕೆ ಮಾರು ಹೋಗುತ್ತಾರೆ." ಚೆರ್‌ಕಾಸೋವ್ ಇದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಉದಾತ್ತವಾದ ಪ್ರಶಂಸೆಯ ನುಡಿಗಳನ್ನಾಡಿದರು.

"ನೀವು ಮಾಸ್ಕೋ ಆರ್ಟ್ ಥಿಯೇಟರ್‌ನ ಸ್ಟ್ಯಾನ್ಲಿಸ್ಲಾವಸ್ಕಿಯಂತಹ ಮಹಾನ್ ಕಲಾವಿದರು. ನಿಮಗೆ ನೀವೇ ಸಾಟಿ" ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ಸರ್ ಲೆಬಿಸ್ ಕ್ಯಾಸನ್ ಮತ್ತು ಡೆಮ್ ಸಿಬಿಲ್ ಥಾರ್ನ್‌ಡೈಕ್ ಅವರು 1954ರಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ವಾರ್ಧಕ್ಯ ಹಾಗೂ ಕ್ಲಿಷ್ಟ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಇವರ ನಟನೆಯನ್ನು ನೋಡಿದರು. ನಾಟಕದ ಪ್ರದರ್ಶನದ ನಂತರ ಈ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ದಂಪತಿಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಬಂದು ಅಲ್ಲಿ ನೆರೆದಿದ್ದ ನಟನಟಿಯರನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಕುರಿತು "ದಿ ಅಬ್ಬೆ ಥಿಯೇಟರ್‌ನ ಕಾಲದ ನಂತರ ಇಂತಹ ಅಮೋಘ ಅಭಿನಯವನ್ನು ನೋಡಿಯೇ ಇರಲಿಲ್ಲ" ಎಂದು ಹೇಳಿದರು. ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರು ನಿಧನರಾಗುವ ಎರಡು ವರ್ಷಗಳ ಮುನ್ನ

ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ ಒಂದು ಅಪೂರ್ವ ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡಿದ ಅಮೇರಿಕೆಯ ವಿಮರ್ಶಕ ಹಾಗೂ ನಾಟಕಾಭಿಮಾನಿ ಡಾ. ರೋಸ್‌ಮಂಡ್ ಗಿಲ್ಬರ್, ಪ್ರದರ್ಶನದ ನಂತರ ಪ್ರಸಾಧನ ಕೊಠಡಿಗೆ ಹೋಗಿ "ಮಿಸ್ಟರ್ ಭಾದುರಿ, ತಾವು ಪ್ರಪಂಚದ ಅತ್ಯಂತ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಟರಲ್ಲೊಬ್ಬರು'' ಎಂದು ಹೇಳಿದರು.

ಪ್ರಶಂಸೆಯ ಈ ಸುರಿಮಳೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರ ಅಭಿನಯದ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರಶ್ನಿಸುವುದು ಅಸಂಬದ್ಧವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಅವರ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ, ವಿದ್ವಾಂಸರೊಂದಿಗೆ, ಸುಸಂಸ್ಕೃತರೊಂದಿಗಿನ ಸಂಪರ್ಕ ಅವರ ಮಾನಸಿಕ ಹಾಗೂ ಬೌದ್ಧಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಸಹಾಯಕವಾಯಿತು. ಅಲ್ಲದೆ ರಂಗಭೂಮಿ ಬಂಗಾಳಿ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಜನರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನದ ಒಂದು ಅಂಗವಾದ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಅವರು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬಂದದ್ದು ಒಂದು ಸುಯೋಗ. ವೃತ್ತಿನಿರತ ಕಲಾವಿದನಾಗಲು ತರಬೇತಿ ನೀಡುವ ವಿಭಾಗವನ್ನು ಕಲ್ಕತ್ತ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದಲ್ಲಿ ತೆರೆಯಬೇಕೆಂಬ ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರ ಸೂಚನೆಯನ್ನು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಉಪಕುಲಪತಿಗಳಾದ ಸರ್ ಅಶುತೋಷ್ ಮುಖರ್ಜಿಯವರು ಒಪ್ಪಿದ್ದು ಅಂದಿನ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಚಾರಧಾರೆಯಲ್ಲಿಯ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿದೆ. ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಶೈಶವಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳ ಹಾಗೂ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ನಾಗರೀಕರ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹವನ್ನು ಪಡೆದಿತ್ತು. ಆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಅಸ್ಪಷ್ಟ; ಆದರೆ ಕೆಲವು ನಿಶ್ಚಿತ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಿಯಮಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧವಾಗಿತ್ತು. ವೃತ್ತಿರಂಗ ಭೂಮಿಯ ನಟನನ್ನು ಪ್ರಶಂಸಿಸುತ್ತಿದ್ದರು, ಗೌರವಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಅವನು ಆತ್ಮೀಯತೆಯ ರಂಗದಿಂದ ಹೊರಗಿಡಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದನು. ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರು ನಟರಾಗಿದ್ದ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಈ ಎಲ್ಲ ಭಾವನೆಗಳಲ್ಲಿ ಸುಧಾರಣೆಯಾಗಿತ್ತು. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವರು ರಂಗಕ್ಕಿಳಿಯಲು ಅನುಕೂಲವಾಯಿತು. ರಂಗಭೂಮಿ ತನ್ನ ಅವನತಿಯ ಕೊನೆಯ ಹಂತದಲ್ಲಿದ್ದಾಗಲೇ ಅವರು ಅದನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದರು. ಆದ್ದರಿಂದಲೋ ಏನೋ ಬಹು ಕಡಿಮೆ ವಿರೋಧಗಳನ್ನೆದುರಿಸಬೇಕಾಯಿತು. ನಿಜವಾದ ವಿರೋಧವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಜನತೆ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದ ನಿಕೃಷ್ಟ ದೃಷ್ಟಿಯೇ ಅವರಿಗೊಂದು ಅನುಕೂಲ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನುಂಟುಮಾಡಿತ್ತು. ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರ ಪ್ರತಿಭೆ,ಅಭಿನಯ ಕೌಶಲ್ಯತೆ ಅಪಾರವಾಗಿಲ್ಲದೆ ಹೋಗಿದ್ದರೆ, ಬದಲಾದ ಭಾವನೆಗಳಿಂದಾಗಲಿ ಸದವಕಾಶದಿಂದಾಗಲಿ ಪ್ರಯೋಜನವಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಅವುಗಳನ್ನು ನಟನಾಗಿ, ನಿರ್ದೇಶಕನಾಗಿ, ಸೇವಾನಿರತ ಶಕ್ತಿ ಸಂಪನ್ನನಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿದರು. ನಟರಾಗಿ ಅವರಿಗೆ ಸಮಾನಸ್ಕಂದರಿರಲಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಇಂದು ನಿರ್ದೇಶಕ ನಿರ್ಮಾಪಕ ಎಂದು ಹೇಳುವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅವರು ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೊದಲ ನಿರ್ದೇಶಕ, ನಿರ್ಮಾಪಕರಾಗಿದ್ದರು. ಈ ಎರಡು ವಿಷಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಸ್ವಲ್ಪ ವಿವರಣೆ ಬೇಕು.

ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರ ಅಭಿನಯದ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಅದು ಹಿಂದೆಂದೂ ಕಾಣದ ಬೌದ್ಧಿಕ ಪ್ರೌಢಿಮೆಯ ಪರಿಪಾಕದಂತೆ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪಾರಂಪರಿಕವಾಗಿ ಭಾವಾತ್ಮಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಾಹಸ ಪ್ರವೃತ್ತಿ, ಆವೇಶಾತಿರೇಕಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಗಳು, ಜಾತ್ರಾ ಮಾಧ್ಯಮದ ತಾರಸ್ಥಾಯಿಯ ಏರಿಳಿತದಿಂದ ಕೂಡಿದ ಸಂಭಾಷಣೆ ವಿಶಿಷ್ಟ ಶೈಲಿಯ ನಟನೆಗಳ ಉಳಿಕೆಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಕಲಕತ್ತೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಪಾರಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುವಲ್ಲಿ, ಹಿರಿಯ ನಟರೂ ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕರೂ, ತಿಳಿದೋ ತಿಳಿಯದೆಯೋ ಚಿರಪರಿಚಿತ ಹಾಗೂ ಜನರಂಜಿತವಾಗಿದ್ದ ಜಾತ್ರಾ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಅನೇಕ ನಟರು ಅದರ ಕೆಲವು ಅಸಭ್ಯ ರೀತಿಗಳಿಂದ ದೂರವಾಗಿದ್ದರು. ನಾಟಕದ ವಾಚನ, ಪೃಥಕ್ಕಾರಣ, ಅರ್ಥೈಸುವಲ್ಲಿ ನಿಷ್ಠೆಯಲ್ಲಿ ಕೊರತೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರಿಗಿಂತ ಮೊದಲು ನಟರಲ್ಲಿ ತೀಕ್ಷ್ಣ ಬುದ್ಧಿ ಅಥವಾ ನಟನೆಯ ಮೇಲೆ ಬೌದ್ಧಿಕ ಹಿಡಿತ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಇದೇ ನಾಟಕದ ಭಂಗಿಗಳಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುವ ಸ್ಪಷ್ಟ ಭಾವನೆಯನ್ನು ಅವರು ಹೊಂದಿರಲಿಲ್ಲ. ಅಭಿನಯಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ನಾಟಕ ಒಂದು ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಸ್ತಿತ್ವವುಳ್ಳದ್ದೆಂಬ ಅವರ ಭಾವನೆ ಅವರ ತರಪೇತಿ ವಿಧಾನಗಳಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ರಂಗದ ಮೇಲಿನ ಇತರ ನಟರಂತೆಯೇ ಮೂಕರಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವ ನಟರಿಗೂ ನಟನೆಯ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳನ್ನು ತಿಳಿಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಅದು ಅವರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪರಿಷ್ಕರಿಸುವಲ್ಲಿಯೂ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಅವರು ದೀರ್ಘ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ಮೊಟಕು ಮಾಡಿ ಅನವಶ್ಯಕ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ತೆಗೆದು ಹಾಕುತ್ತಿದ್ದರಲ್ಲದೇ ಮೂಲಕೃತಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನೇ ಬದಲಾಯಿಸಿ ಬಿಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಅನೇಕ ಸಲ ನಾಟಕ ಕರ್ತೃಗಳಿಗೆ ಅಸಮಾಧಾನ ಉಂಟಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇಂತಹ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ನಾಟಕವನ್ನು ಉತ್ತಮಗೊಳಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರ ಬೌದ್ಧಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿವುಳ್ಳ ನಟನೆಯನ್ನು ಅನೇಕರು ವಿಮರ್ಶಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರೊಡನೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದ ಹಾಗೂ ಅವರನ್ನು ಸಮೀಪದಿಂದ ಅರಿತ . ಜನಗಳ ವರದಿಗಳಿಂದಲೂ ಅವರ ಬಗ್ಗೆ ತಿಳಿಯಬಹುದು. ತಮ್ಮ ಗುರಿಸಾಧನೆಗಾಗಿ ಅವರು ಅನುಸರಿಸುತ್ತಿದ್ದ ವಿಧಾನಗಳ ಮಾಧ್ಯಮದ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಸಹ ಅವರುಗಳು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಡಿ.ಎಲ್. ರಾಯ್ ಅವರ ಚಂದ್ರಗುಪ್ತ ನಾಟಕದ ಚಾಣಕ್ಯನ ಪಾತ್ರದ ಸ್ವಗತ ಭಾಷಣದಲ್ಲಿಯ ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯ ವಿಂಗಡಣೆಯಿಂದ ಆ ಭಾಷಣಕ್ಕೆ ವಿಭಿನ್ನವಾದ ಹಾಗೂ ಹೆಚ್ಚು ಸುಸಂಗತವಾದ ಅರ್ಥ ಕೊಡುವಂತೆ ಅವರು ಮಾಡಿದ ಸಣ್ಣ ಬದಲಾವಣೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಹೊಸ ನಾಟಕ ಆಂದೋಲನದ ಪಿತಾಮಹರೆನಿಸಿದ ಮನೋರಂಜನ್ ಭಟ್ಟಾಚಾರ್ಯ ಅವರು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ದಿಗ್ವಿಜೊಯೀ ಎಂಬ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ

ನಾದಿರ್‌ಷನ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಅವನು ನಿರಂತರ ಅಶ್ವಾರೋಹಿ ಎಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು ಡೊಂಕು ಕಾಲಿನ ರೀತಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತಿದ್ದುದು ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ. ಇಂತಹ ಅನೇಕ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಉದಹರಿಸಬಹುದು. ತಮ್ಮ ಭಾವಗರ್ಭಿತ ಹಾಗೂ ವಿವರಣಾತ್ಮಕ ನಟನೆಯ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ವಿಮರ್ಶಕರನ್ನೊಳಗೊಂಡು ಅನೇಕರು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ ವೆಂದು ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರು ಮನನೊಂದು ಅನೇಕ ಸಲ ನುಡಿದಿದ್ದಾರೆ.

ದೃಢವಾದ ಮೈಕಟ್ಟಾಗಲಿ, ಒಳ್ಳೆಯ ಮುಖಲಕ್ಷಣವಾಗಲಿ ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರ ಸಹಾಯಕ್ಕೆ ಬರಲಿಲ್ಲ. ಅವರು ಚೆಲುವರೇನೋ ನಿಜ. ಆದರೆ ಗಿಡ್ಡರಾಗಿಯೂ ದಪ್ಪವಾಗಿಯೂ ಇದ್ದರು. ಅವರು ಆಕರ್ಷಣೀಯ ವ್ಯಕ್ತಿಯೇನಲ್ಲ. ತಮ್ಮ ರೂಪದ ಬಗ್ಗೆ ಅನೇಕ ವೈಯುಕ್ತಿಕ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಣಕವಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಅವರು ಕಸುವುಳ್ಳ ನಯವಾದ ದೇಹ, ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಬುದ್ಧಿ, ಅದ್ಭುತವಾದ ಧ್ವನಿ ಮತ್ತು ಪ್ರಚಂಡ ಶಕ್ತಿಯುಳ್ಳವರಾಗಿದ್ದರು. ಅವರ ಪ್ರಭಾವಯುತ ಸಾನ್ನಿಧ್ಯ, ಅಪೂರ್ವ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಗಳಿಂದಾಗಿ ದೈಹಿಕ ಪ್ರತಿಕೂಲಗಳು ಬರಡೆನಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ತಮಗಿದ್ದ ಅನುಕೂಲಗಳನ್ನು ಉತ್ತಮ ವಿಚಾರ ಮಂಥನದಿಂದ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ದೀರ್ಘಕಾಲದ ಹಾಗೂ ಕಠಿಣತರ ತರಪೇತಿಯಿಂದಲೇ ಅವರು ತಮ್ಮಲ್ಲಿ ರಕ್ತಗತವಾಗಿ ಬಂದ ಬಳವಳಿಯನ್ನು ಅಭಿವೃದ್ಧಿಪಡಿಸಿಕೊಂಡರು. ಅಭಿನಯಿಸುವವನನ್ನು ಕಲಾವಿದನನ್ನಾಗಿ ಬದಲಾಯಿಸುವ ವಿಶೇಷ ಗುಣವೇ ಅವರನ್ನು ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಟರನ್ನಾಗಿಸಿತು. ಸಾಧಾರಣ ನಟನು ನಿಯೋಜಿಸುವ ಒಂದು ಸಣ್ಣ ಭಂಗಿ, ಕ್ಷಣದ ಮೌನ, ಧ್ವನಿಯಲ್ಲಿನ ಆಕಸ್ಮಿಕ ತಡೆ, ಬೀಸು ನಡೆ, ಮುಂತಾದ ಅನೇಕ ಚಮತ್ಕಾರಗಳನ್ನೂ ಇವರು ಸುಲಭವಾಗಿ ಹೊಸಭಾವ ಮೂಡಿಸುವ ಕ್ಷಣಗಳನ್ನಾಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲಿನ ಅಲ್ಪಕಾಲಿಕ ಪ್ರಸಂಗದಿಂದ ಬೇರೊಂದು ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿಯ ಪ್ರತಿಭಾಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅಂತಹ ಕ್ಷಣಗಳ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರೊಂದಿಗೆ ನಟಿಸಿ, ಅವರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬಿಡದೆ ವೀಕ್ಷಿಸಿದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಟಿ ಶೋಂಭು ಮಿತ್ರ ಅವರ ವರ್ಣನೆಗಳಿಂದ ತಿಳಿಯಬಹುದು. ತಮ್ಮ ಒಂದು ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಅವರು ಕೆ.ಪಿ. ವಿದ್ಯಾಬಿನೋದೆಯವರ ರಘುಬೀರ್ ಮತ್ತು ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರ ಈ ಪಾತ್ರದ ಬಗ್ಗೆ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಪೂಜಾರಿಯಿಂದ ಬೆಳೆಸಲ್ಪಟ್ಟು ರಘುಬೀರ್ ಎಂದು ನಾಮಕರಣ ಮಾಡಲ್ಪಟ್ಟು, ರಘುವಾ ಎಂಬ ಆದಿವಾಸಿಯ ಸುತ್ತ ಈ ನಾಟಕ ಹೆಣೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಅನೇಕ ವರ್ಷಗಳಿಂದ ರಘುವಾ ತನ್ನ ಸಾಕು ತಂದೆಯಿಂದ ಪ್ರೀತಿ, ಸಹಿಷ್ಣುತೆ, ಅಹಿಂಸೆಗಳ ಬಗೆಗೆ ಪಡೆದ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಕ್ಷಣಿಕ ಉದ್ವೇಗಕ್ಕೊಳಗಾಗಿ ಕಡೆಗಣಿಸಿ, ಅವನ ಪೂರ್ವ ಓತ್ಸರೂಪದ

ಪುನರಾವರ್ತನೆಯಾಗಿ, ಹಿಂಸಾತ್ಮಕ ಪ್ರತೀಕಾರದ ಮೂಲ ಪ್ರಚೋದನೆಗೆ ಬಲಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಪಂಚದ ಅನೇಕ ನಟರನ್ನು ಕಂಡಿರುವ ಹಾಗೂ ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸುವಲ್ಲಿ ಹಿಂಜರಿಯದ ಶೊಂಭೂ ಮಿತ್ರ ಅವರು ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ: "ರಘುಬೀರ್‌ನಿಂದ ರಘುವಾ ಆಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆಗೊಳ್ಳುವ ಅಂತಿಮದೃಶ್ಯದ ನಟನೆಯಲ್ಲಿ ಇವರಿಗೆ ಸರಿಸಾಟಿಯಾದವರನ್ನು ಜಗತ್ತಿನ ಇತರ ನಟರಲ್ಲಿ ಹುಡುಕಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದವಾದ ದೈಹಿಕ ಚಲನೆಯನ್ನು ಅವರು ಹೀಗೆ ಮಹೋನ್ನತ ನಟನೆಯಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸುತ್ತಾರೆಂಬುದನ್ನು ನೋಡಿಯೇ ಅರಿಯಬೇಕು. ಹಾಸ್ಯ ಪ್ರಸಂಗವೊಂದನ್ನು ರಂಜಿಸುತ್ತಿರುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ತಮ್ಮ ಅವಿಸ್ಮರಣೀಯ ನಟನೆಯಿಂದ ತಕ್ಷಣ ಅದರಿಂದ ದೂರ ಮಾಡುವ ವಿಧಾನ ಅದ್ವಿತೀಯ. ನನ್ನನ್ನಾವುದೋ ವಿಸ್ಮಯಕಾರ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗಗನಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಕೊಂಡೊಯ್ದು ಅಲ್ಲಿ ಮೃತ್ಯುಮುಖದಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲಿಸಿ ಬಿಡುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ನನಗೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತಿತ್ತು". ಅಂದಿನ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಟರಾದ ಉತ್ಪಲ್‌ದತ್, ಭಾದುರಿಯವರ ಈ ಗುಣವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗ ತಂತ್ರದ ಮಾಲಿನ್ಯ ಪ್ರಭುತ್ವವೆಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. "ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಟ, ನಿಜ. ಅದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. 1945ರಿಂದ 1951ರವರೆಗೂ ನಾನು ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರನ್ನು ಅನೇಕ ಸಲ ಕಂಡಿದ್ದೇನೆ. ಅವರು ಈ ಶತಾಬ್ದಿಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮ ಪ್ರಯೋಗ ತಂತ್ರದ ಪ್ರಭುವಾಗಿದ್ದರೆಂದು ನಾನು ಪದೇ ಪದೇ ಹೇಳುತ್ತೇನೆ. ಎಲ್ಲರೂ ಆಶ್ಚರ್ಯಕರವಾಗುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅವರು ತಾಂತ್ರಿಕ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯ ಶಿಖರವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿದ್ದರು" ಎಂದು ತಮ್ಮ ಒಂದು ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರು "ಸಹಜ ಅಭಿನಯ" ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದಾದ ಪರಂಪರೆಗೆ ಸೇರಿದವರಾಗಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಅವರ ಸಹಜತೆ ತದಾತ್ಮ್ಯದ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಸಹಜತೆಗಿಂತ ಮಿಗಿಲಾಗಿದ್ದಿತು. ಅವರು ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮನ್ನು ತಾವು ಮರೆಯುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಪಾತ್ರಗಳ ನಟನಾಕೌಶಲ್ಯದ ಏರುಪೇರುಗಳಿಂದಾಗಿ ತಮ್ಮ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಅಳು ನಗುವಿನ ಅತಿರೇಕಕ್ಕೆ ಕರೆದೊಯ್ಯುವಾಗ ಸಹ ತಮ್ಮ ನಟನೆಯನ್ನು ಯಾರೋ ಅದೃಶ್ಯ ವ್ಯಕ್ತಿ ನೋಡುತ್ತಿರುವ ಭಾವನೆಯನ್ನುಂಟುಮಾಡಿ ತಾವು ದೂರದಲ್ಲಿಯೇ ಇರುತ್ತಿದ್ದರು. ಬಹಳ ಶಾಂತರಾಗಿ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗದವರ ಸ್ಪಂದನದಿಂದ ಅವರ ನಟನೆಯಲ್ಲಿಯ ಸಹಜತೆಯಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆಯುಂಟಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೂ ಅವರು ತಮ್ಮ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ತನ್ಮಯತೆಯ ತರಂಗಗಳನ್ನು ಎಬ್ಬಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಉತ್ಪಲ್‌ದತ್ ಅವರು ಈ ಹಿಂದೆ ಉದಹರಿಸಿರುವ ತಮ್ಮ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಈ "ವಸ್ತು ನಿಷ್ಠ ಅಭಿನಯ" ವನ್ನು ನಟಿಸುವಾಗ ಆತ್ಮನಿರೀಕ್ಷಣೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಕಲೆಯನ್ನು ಒತ್ತಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.

ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಟರಾಗಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗ ಭೂಮಿಕೆಯನ್ನು ಪುನರುಜ್ಜೀವನಗೊಳಿಸುವಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕರಾಗಿ ಅವರ ಪಾಲು ಅದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಿನದು. ಬಂಗಾಳಿ ನಾಟಕ ರಂಗದಲ್ಲಿ ನಾಟಕವನ್ನು ಕೇವಲ ಕಚ್ಚಾ ವಸ್ತುವನ್ನಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಿ ಅದಕ್ಕೆ ರಂಗಭೂಮಿಗಾಗಿ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ರೂಪ ಕೊಟ್ಟು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುವ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಮಾಡಿದವರಲ್ಲಿ ಇವರೇ ಪ್ರಥಮರು. ಇವರಿಗಿಂತ ಮುಂಚಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಟರಿಗೇ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆ ಇತ್ತು. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ನಟನೂ ಅದರಲ್ಲೂ ಪ್ರಮುಖ ನಟರು ಇತರರನ್ನು ಸಾಧ್ಯವಿದ್ದಷ್ಟು ಹಿಮ್ಮೆಟ್ಟಿಸಿ ಮುಂದೆ ಬರಬೇಕೆಂದು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇದಕ್ಕೆ ನಾಟಕಗಳೂ ಕಾರಣವೆನ್ನಬಹುದು. ಕೆಲವೊಂದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳು ಯಾರಾದರೊಬ್ಬ ನಟನನ್ನು ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಬರೆಯಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದವು. ಹಾಗೂ ನಟನಾಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ರಚನೆಗಳು ಮತ್ತು ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಸಮೂಹಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷ್, ಅಮೃತ್ ಲಾಲ್ ಬಸು, ಅಮರೇಂದ್ರ ದತ್ತರಂತಹ ಪ್ರಮುಖ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ತಮ್ಮ ಅಭಿಲಾಷೆಯಂತೆ, ತಮಗಾಗಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದರೇ ಹೊರತು ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರಲ್ಲಿದ್ದಂತಹ ರಂಗಪ್ರಜ್ಞೆ ಅಥವಾ ಬುದ್ಧಿಮತ್ತೆಯ ಭದ್ರ ಅಡಿಪಾಯ ಬುನಾದಿ ಅವರಲ್ಲಿರಲಿಲ್ಲ. ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರು ತಮ್ಮ ಗುರಿಸಾಧನೆಗಾಗಿ ರಂಗವಿನ್ಯಾಸ, ಉಡುಪುಗಳಲ್ಲಿ, ದೀಪವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ತಂದರು. ಅಲ್ಲದೆ ಅವರು ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದ್ದ ಅನೇಕ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನೂ ತೊಡೆದುಹಾಕಿದರು. ಸಂಗೀತಮಯ ಆರಂಭ ಮೇಳದಂತಹ ನಾಟಕರಂಗದ ಅಡಿದೀಪಗಳನ್ನು ತೆಗೆದು ವಿವಿಧಕೋನಗಳಿಂದ ಬೆಳಕು ಬರುವಂತೆ ದೀಪ ಸಂಯೋಜನೆ ಮಾಡಿದರು. ರಂಗದ ಯಥಾದೃಷ್ಟರೂಪಣಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವಾಗುವಂತೆ ಸ್ಥಳವನ್ನು ನಿಯೋಜಿಸಿದರು. ದೃಶ್ಯಗಳ ಆಯೋಜನೆ ಹಾಗೂ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಾವಂತಿಕೆ ಹಾಗೂ ಉಪಯುಕ್ತತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಆಸ್ಥೆವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ವಿವಿಧ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಅವರು ಯೋಚಿಸುತ್ತಿದ್ದ ದೃಶ್ಯ ಹಾಗೂ ರಂಗ ಸಜ್ಜಿಕೆಗಳು ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದವಲ್ಲದೆ ಅವುಗಳ ಯಥಾರ್ಥತೆಯನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನದಲ್ಲಿ ಅಚ್ಚೊತ್ತಿದಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದವು. ಸಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಪಾರ್ಶ್ವಗಳನ್ನು ತೊಡೆದು ಹಾಕಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಸ್ಥಳಾವಕಾಶ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದರಿಂದ ನಟರ ರಂಗಪ್ರವೇಶಕ್ಕೆ ಸೂಕ್ತ ಸ್ಥಳ ನಿರ್ದೇಶನ ಹಾಗೂ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ನಟರ ಓಡಾಟಕ್ಕೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಅವಕಾಶ ಒದಗಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ಇದರಿಂದ ಅವಶ್ಯವೆನಿಸಿದಲ್ಲಿ ನಟರ ಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಲು ಅವಕಾಶವೀಯುವಂತಿತ್ತು. ಉಡುಗೆ ತೊಡುಗೆಗಳನ್ನು ಐತಿಹಾಸಿಕ

ದಾಖಲೆಗಳನ್ನು ಪರಾಮರ್ಶಿಸಿ, ಕೂಲಂಕಷವಾದ ವಿಚಾರನಿಯಮದ ನಂತರ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇವೆಲ್ಲದರೊಂದಿಗೆ ಸಂಗೀತ ಹಾಗೂ ನೃತ್ಯಗಳಿಗೆ ಭಾರತೀಯ ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿದುದರಿಂದ ಅವರ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಇದುವರೆಗೆ ಕಾಣಲು ಹಾತೊರೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಭಾರತೀಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಹಾಗೂ ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟವು. ಇವೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ತಾವು ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೊಳಿಸಿದ ಶೈಲಿ ಮತ್ತು ವಸ್ತುಗಳೊಡನೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ತಮ್ಮ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಅವರು ತರಬೇತಿಗೊಳಿಸಿದ್ದರು. ಆನಂತರದಲ್ಲಿ ಜನಪ್ರಿಯತೆಗಳಿಸಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾದ ಅನೇಕ ಕಲಾವಿದರು ವ್ಯಾಕರಣ ಉಚ್ಚಾರಣೆ, ಧ್ವನಿ ನಿಯಂತ್ರಣ, ಶರೀರದ ಚಲನವಲನ ಹಾಗೂ ಇನ್ನಿತರ ಅಭಿನಯ ತಂತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಇವರಿಂದ ತರಬೇತಿ ಪಡೆದವರೇ ಆಗಿದ್ದಾರೆ.

ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷರು ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಭದ್ರವಾದ ಬುನಾದಿ ಹಾಕಿದರೆ ಅಮರೇಂದ್ರ ದತ್ತರು ಇದಕ್ಕೆ ಹರಹನ್ನು, ಜನಮಾನ್ಯತೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟರೆ, ಇದಕ್ಕೆ ಘನತೆ ಗೌರವಗಳನ್ನು ಗಳಿಸಿಕೊಟ್ಟವರು ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರು. ಸಾಹಿತ್ಯ, ಚಿತ್ರಕಲೆ, ಸಂಗೀತ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ರಚನಾತ್ಮಕ ಕಾರ್ಯಗಳಾಗುತ್ತಿರುವಾಗ, ಶಿಕ್ಷಣದ ವಿವಿಧ ರಂಗಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಪಕ ಪ್ರಗತಿಯುಂಟಾಗುತ್ತಿರುವಾಗ ಇವರು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡರು. ಈ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ಹೀನ ಹಾಗೂ ತಿರಸ್ಕಾರ ಭಾವನೆಯಿಂದ ಕಾಣಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಆಹ್ವಾನವನ್ನೆದುರಿಸಿ, ಸಾಧಿಸಿ, ಯಶಸ್ಸುಗಳಿಸಿ ಅದನ್ನೇ ವೃತ್ತಿಯನ್ನಾಗಿ ಕೈಕೊಂಡು ವಿಜಯಿಯಾದ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಯ ಈ ಸಾಧನೆ ಅಸಾಮಾನ್ಯವಾದುದು.

ಮೋನಿ ಬಾಗ್ಚಿಯವರು ಬರೆದಿರುವ "ಸಿಸಿರ್ ಕುಮಾರ್ ಮತ್ತು ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿ' ಎಂಬ ಪುಸ್ತಕದ ಅನುಬಂಧದಲ್ಲಿ ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರು ಅಭಿನಯಿಸಿದ ವಿವಿಧ ಪಾತ್ರಗಳ ವಿವರಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಅವರು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯಾಗಿದ್ದಾಗ ಹಾಗೂ ಉಪಾಧ್ಯಾಯ ವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಅಭಿನಯಿಸಿದ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಸಂಖ್ಯೆ ಎಂಬತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪಾತ್ರಕ್ಕೂ ತನ್ನದೇ ಆದ ಸತ್ವವನ್ನು ತುಂಬಿ, ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಬಹಳ ಜನಪ್ರಿಯವಾದ ಅತಿಹೆಚ್ಚಿನ ಖ್ಯಾತಿಗಳಿಸಿ ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯನನ್ನು ಆಶ್ಚರ್ಯ, ಹರ್ಷೋದ್ಗಾರಗಳಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿಸಿದ ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸದ ಭಾಗವೆನಿಸಬಹುದಾದ ಪಾತ್ರಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಹನ್ನೆರಡಾಗಬಹುದು. ಸೀತಾ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ರಾಮ, ರಘುಬೀರ್ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ರಘುಬೀರ್, ಚಂದ್ರಗುಪ್ತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಚಾಣಕ್ಯ, ಅಲಂಗೀರ್ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಲಂಗೀರ್, ದಿಗ್ವಿಜೋಯಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಾದಿರ್‌ಷಹಾ ಮತ್ತು ಸರೋಷಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಜೀಬಾನಂದ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಅವರ ಅಭಿನಯವನ್ನು ನೋಡಿದ ಜನರು

ಅವರನ್ನು, ಅವರ ನಟನೆಯಲ್ಲಿಯ ನಿಯಂತ್ರಿತ ಹಾವಭಾವ, ಧ್ವನಿಯ ಕಂಪನದಲ್ಲಿಯೂ ಸಂಮೋಹನ ಶಕ್ತಿ, ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅವರ ಮೌನ ನಟನೆ, ನಿಶ್ಶಬ್ದದ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಎಂದಿಗೂ ಮರೆಯಲಾರರು. ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನಗಳಂತೆಯೇ ಅವರು ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ನಾಟಕಗಳು ಜನರಿಗೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವನ್ನುಂಟುಮಾಡುತ್ತಿದ್ದವು. ತಮ್ಮ ಕಲಾ ಜೀವನದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಅವರು ಪೌರಾಣಿಕ ಮತ್ತು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಪುಟಗಳಿಂದ ಆಯ್ದ ವಿಷಯಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕಾಗಿ ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಅವರು ಆ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಜೀವ ತುಂಬುತ್ತಿದ್ದು ಅಂತರ್ಯದ ವಿಷಯಗಳ ವಿವೇಚನೆಯನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಬಿಟ್ಟುಬಿಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜದ ಸಹಜತೆಯ ಅಭಾವವಿತ್ತು. ಇದನ್ನರಿತ ನಂತರವೇ 'ಸಾಮಾಜಿಕ' ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕೆಂದು ಅವರಿಗನ್ನಿಸಿರಬೇಕು. ಅದಕ್ಕೋಸ್ಕರವಾಗಿ ಮೊದಲಿಗೆ ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷರ ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿ ನಂತರ ಕಾದಂಬರಿಕಾರ ಶರತ್‌ಚಂದ್ರ ಚಟರ್ಜಿ ಅವರ ಕೃತಿಗಳತ್ತ ದೃಷ್ಟಿಹಾಕಿದರು. ಅವರ ಅನೇಕ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ನಾಟಕ ರೂಪಾಂತರಗಳನ್ನು ಬಹಳಷ್ಟು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರು. ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲಿಗೆ ಬಂಕಿಂ ಚಂದ್ರ ಚಟರ್ಜಿ ಅವರ ಕಾದಂಬರಿಗಳಂತೆಯೇ ಇವು ಸಹ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಕೀರ್ತಿಯನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟವು. ಬಂಗಾಳದಲ್ಲಿ ಗ್ರಾಮೀಣ ಸಮಾಜವಿಲ್ಲವೇನೋ ಎಂಬ ಭಾವನೆಯುಂಟಾಗುವಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅಂದಿನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ನಾಟಕಗಳು ನಗರದ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದವರ ಸಮಸ್ಯೆ ಹಾಗೂ ಪರಿಸರಗಳ ಬಗ್ಗೆಯೇ ರಚಿತವಾಗಿದ್ದವು. ಕಲ್ಕತ್ತೆಯಲ್ಲಿಯ ಮೂರು ಓಣಿಗೆಯ ಸಾಮಾನ್ಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕವರ್ಗಕ್ಕೆ ಪುರಾಣದ ಭವ್ಯ ದೇವಾನುದೇವತೆಗಳು, ಧಾರ್ಮಿಕ ಮುಖಂಡರು, ಮೊಘಲ ರಾಜಮಹಾರಾಜರು, ರಜಪೂತ ವೀರರು ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಚಿತರಾಗಿದ್ದರೇ ಹೊರತು ಅಂದಿನ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರ ಪರಿಚಯ ಹೆಚ್ಚಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಬಂಗಾಳದ ಉಚ್ಚ ಹಾಗೂ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಗ್ರಾಮೀಣ ಸಮಾಜವನ್ನು ಬಹು ಸುಂದರವಾಗಿ ರೂಪಿಸಿದ್ದ ಶರತ್‌ಚಂದ್ರ ಚಟರ್ಜಿಯವರ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ನಾಟಕ ರೂಪಾಂತರಗಳನ್ನೂ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರು ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ಮನೋಧರ್ಮದ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ವಿಶಾಲಗೊಳಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಸಹಾಯಕರಾದರೂ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯ ವಿಷಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯ ಅಭಾವವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಕಷ್ಟಸಾಧ್ಯ. ಇವರು ತಮ್ಮ ರಂಗಜೀವನವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುವ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಮಹಾತ್ಮ ಗಾಂಧೀಯವರ ಅಸಹಕಾರ ಚಳವಳಿ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಭಾವಯುತವಾಗಿ ಮುನ್ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು.

1929ರಲ್ಲಿ 'ಸತ್ಯಾಗ್ರಹ' ಚಳವಳಿ, 1942ರಲ್ಲಿ 'ಬ್ರಿಟಿಷರೇ ಭಾರತದಿಂದ ತೊಲಗಿರಿ' ಚಳವಳಿ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಹರಡಿದವು. ಇದರ ಒಂದು ವರ್ಷದ ನಂತರ ಬಂಗಾಳ ಘೋರ ಬರಗಾಲಕ್ಕೆ ತುತ್ತಾಯಿತು. ನಾಲ್ಕು ವರ್ಷದ ನಂತರ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಸಿಕ್ಕು ದೇಶ ಇಬ್ಭಾಗವಾಯಿತು. ಆದರೆ ಈ ಎಲ್ಲ ಘಟನೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅವರ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯೂ ಕಂಡು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಅವರಿಗಿದ್ದ ಬೌದ್ಧಿಕ ಆಸ್ಥೆ ಗಂಭೀರವಾದುದು, ಆಳವಾದುದೂ ಆಗಿತ್ತು. ಬಂಗಾಳದ ಜನರಲ್ಲಿ ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿ ಅವನ ಒಂದು ನಾಟಕದ ಅನುವಾದ ಮಾಡಿಸಿದವರಲ್ಲಿ ಇವರೂ ಒಬ್ಬರು. ಹೊಸತನದ ಅವಶ್ಯಕತೆ ರಂಗ ಅನುಭವದ ವೈಶಾಲ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವಲ್ಲಿ ಅವರಿಗಿದ್ದ ಅರಿವು ಎಂದಿಗೂ ಕುಂದಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ತಮ್ಮ ಸ್ವಂತ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ಅವರ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ವಿಚಾರಗಳಿಗೆ ರೂಪ ಕೊಡಲು ಅವರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ.

ಬಹುಶಃ ಇದು ಮುನ್ಸೂಚನೆಯಾಗಿತ್ತು. ಏಕೆಂದರೆ, 1927ರ ಜುಲೈನಲ್ಲಿ ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರು 'ಸೊರೋಷ್' ನಾಟಕವನ್ನು ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲಿಗೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ ಒಂದು ದಶಕದೊಳಗಾಗಿ ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿ ತನ್ನ ಅವನತಿಯ ಕಡೆಗೆ ಸಾಗಿತ್ತು. ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರು ತಮ್ಮ ಅಭಿನಯ ಕೌಶಲ್ಯವನ್ನು, ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರೂ ಅವರ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ಅಸಡ್ಡೆ ಹಾಗೂ ಕಳಪೆ ತೋರಿಬರುತ್ತಿದ್ದವು. ಹಿಂದಿನ ಪೀಳಿಗೆಯವರು ಗಿರೀಶ್‌ಘೋಷ್, ಅರ್ಧೇಂದು ಮುಸ್ತಾಫ, ತಾರಾಸುಂದರಿ ಮತ್ತು ಬಿನೋದಿನಿಯವರನ್ನು ನೋಡಲು ಕಿಕ್ಕಿರಿಯುತ್ತಿದ್ದಂತೆ, ಮೂವತ್ತರ ದಶಕದ ಉತ್ತರ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರನ್ನು ನೋಡಲು ಜನತೆ ಹಾತೊರೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಇಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪುನರುತ್ಥಾನಕ್ಕೆ ನಾಂದಿ ಹಾಡಿ ಬೆಳೆಸಿದ ಅವರು ಮೂವತ್ತರ ಉತ್ತರ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಅದರ ಅವನತಿಯನ್ನು ಅಸಹಾಯಕರಾಗಿ ನೋಡಬೇಕಾಯಿತು. ತಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಜೀವನದ ಅಂತ್ಯದವರೆಗೆ ಅವರು ತಮ್ಮ ಅಭಿನಯ ಪರಿಣತಿಯನ್ನು, ವೃತ್ತಿಮಾಧ್ಯಮದ ಪ್ರೌಢಿಮೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರೂ ಎರಡನೆಯ ಬಾರಿಗೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಜೀರ್ಣೋದ್ಧಾರ ಕಾರ್ಯ ಅವರಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ.

ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರು ಅನೇಕ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಆದ ಪ್ರಗತಿಗಿಂತ ಬಹಳ ಮುಂದುವರಿದಿದ್ದರು. ಆದರೆ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲೇ ಇದ್ದು ಅದರೊಂದಿಗೆ ನಡೆದ ಜೀವವಾದ್ದರಿಂದ ಅವರು ಅಂದಿನ ಕಾಲದ ಸ್ಥಿತಿಗತಿಗಳಿಗೆ ಅಂಟಿ ನಡೆಯಬೇಕಿತ್ತು. ಇವರೇ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿ, ಬಲಯುತಗೊಳಿಸಿದ್ದ ರಂಗಮಾಧ್ಯಮದ ನೀತಿ ನಡವಳಿಕೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಅತ್ತ ಇತ್ತ ಹರಿಯುವುದನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪೋಷಕರ ಒಂದು ಜನಾಂಗ ಒಪ್ಪಲು ಸಿದ್ಧವಿರಲಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಸಿಸಿರ್

ಭಾದುರಿಯವರು ಹೊಸ ಹೊಸ ಅಪೇಕ್ಷಣೆಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ ಎಂದಲ್ಲ. ಅವರು ಅದನ್ನು ಮಾಡಿಯೇ ಮಾಡಿದರು. 1927ರಷ್ಟು ಮುಂಚಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲೇ ಠಾಕೂರರ ಒಂದು ಹಾಸ್ಯ ನಾಟಕದ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ, ನಟರನ್ನು ಹಾಗೂ ಸಂಗೀತಗಾರರನ್ನು ರಂಗಮಂಚದಿಂದ ಸಭಾಗೃಹಕ್ಕೆ ಕರೆತಂದು ಇಂದು ನಾವು ಕರೆಯುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಸಹಭಾಗಿತ್ವವನ್ನು ಅಂದೇ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ್ದರು. 1935ರಲ್ಲಿ ಅವರ ಜನಪ್ರಿಯ ಯಶಸ್ವಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾದ "ರೀತಿ ಮತ್ತು ನಾಟಕ'' ದಲ್ಲಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಸ್ಥಳದ ವಿಧಿ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ತ್ಯಜಿಸಿ ತಮ್ಮ ಕೆಲವು ನಟರನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಕುಳ್ಳಿರಿಸಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ನಡೆಸಿದರು. ಆದರೆ ಇತರ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಅವರ 'ತಪತಿ' ಅಥವಾ 'ಜೀಬನರಂಗ' ನಾಟಕದ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ಜನರು ಅವರ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದರು. ನಿರ್ಬಂಧ ಮತ್ತು ಒತ್ತಡಗಳಿಗೆ ಮಣಿದೇ ಅವರು ದುಡಿಯಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಸಮಯದ ಒತ್ತಡ. ಅನವಶ್ಯವೆನಿಸಿದರೂ ಅವರು ತಮ್ಮ ಅಭಿನಯದ ಹಾಡು ನೃತ್ಯ ಇವುಗಳನ್ನಾಗಲಿ, ನಾಟಕದ ಅವಧಿಯನ್ನಾಗಲಿ ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಿರಲಿಲ್ಲ. ತಾವು ಮೊದಲು ಭದ್ರವಾಗಿ ನೆಲೆಯೂರದೆ, ತಮ್ಮ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಸ್ಥಿರಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳದೇ ಅನೂಚಾನವಾಗಿ ನಡೆದು ಬಂದ ರೀತಿ ನೀತಿಗಳನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸುವುದು ಸಾಧುವಲ್ಲ. ಆದರೆ ತಮ್ಮ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ದೃಢಪಡಿಸಿಕೊಂಡ ಮೇಲೆ ಅವರು ಈ ಎಲ್ಲ ರೀತಿ ರಿವಾಜುಗಳನ್ನು ಕೈ ಬಿಡಬಹುದಾದ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಅವರು ಹೀಗೆ ಮಾಡಲಿಲ್ಲ. ಅವರು ಬಂಗಾಳಿ ವ್ಯಾಪಾರಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನವಚೇತನವನ್ನು ತುಂಬಿಸಿದರು. ಆದರೆ ಈ ಹಳೆಯ ರೀತಿ ರಿವಾಜುಗಳಿಂದ ದೂರವಾಗಿ ಹೊಸ ಹಾದಿಯನ್ನು ಹಿಡಿಯುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿರುವಾಗಲೇ ಹಳೆತನ್ನು ತೊರೆಯಲಾರದವರಾಗಿದ್ದರು. ಇದರ ಫಲವಾಗಿ ನಂತರದ ವರ್ಷಗಳ ಅವರ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಆಕರ್ಷಕ ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಗೆ ಅವರಲ್ಲಿ ಆರ್ಥಿಕ ಬಲವಾಗಲಿ ಧೈರ್ಯದಿಂದ ಮುಂದುವರಿದು ಹೊಸತನವನ್ನು ಮೂಡಿಸುವ ಕಲಾಪ್ರತಿಭೆಯಾಗಲಿ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಅನಂತರದ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ಅವರ ವೈಭವವನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ವೈಯಕ್ತಿಕ ವಿಮೋಚನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹೆಚ್ಚೇನು ಇರಲಿಲ್ಲ. ವಿಷಾದವೆಂದರೆ ಅವರ ವೈಯಕ್ತಿಕ ನಟನೆಯ ವೈಭವವೇ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಅವನತಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಿತ್ತು.

ಅಂದರೆ ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರಿಗೆ ಬಂಗಾಳಿ ವ್ಯಾಪಾರಿ ರಂಗಭೂಮಿ ತನ್ನ ಪತನದತ್ತ ಸಾಗುತ್ತಿದೆ ಎಂದು ಗೋಚರಿಸದೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. 1927ರ ಸಮಯದಲ್ಲೇ ಅವರು ಚಿತ್ರ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಪಯೋಗವನ್ನು ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ನಾಟಕರಂಗದ ಅನುಕರಣೆಯನ್ನೂ ಬಿಡಬೇಕೆಂದು ಬರೆದಿದ್ದರು.

"ನಾವು ಒಂದು ತಪ್ಪನ್ನು ಮಾಡಿಬಿಟ್ಟಿದ್ದೇವೆ. ಇಂಗ್ಲೀಷರನ್ನು

ಅನುಕರಿಸುವ, ಪರಕೀಯ ಮಿಥ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ನಮ್ಮ ನೈಜತೆಯನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸುವ ದೊಡ್ಡ ತಪ್ಪನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದೇವೆ. ಈ ತಪ್ಪುಗಳನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸಿ ಮತ್ತೆ ನಾವು ನಮ್ಮ ಜಾತ್ರಾ ಪದ್ಧತಿಯ ಕಡೆ ನಡೆಯಬೇಕು'' ಎಂದು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. 1941ರಲ್ಲಿ 'ಶ್ರೀರಂಗಂ' ನಾಟ್ಯ ಮಂದಿರವನ್ನು ಗುತ್ತಿಗೆಗೆ ಪಡೆದು ಅದನ್ನು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ರಂಗಮಂದಿರವನ್ನಾಗಿಸಿದ ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಗಮ ಅದೇ ಮಣ್ಣಿನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದೆ ಎಂಬುವ ಬಗ್ಗೆ ತಮ್ಮ ಸಂಶಯವನ್ನು ಮತ್ತೆ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದರು. ರಂಗಭೂಮಿಯ 30 ವರ್ಷಗಳ ಸೇವೆಯಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣವಾಗುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ 10–12–1951 ರಂದು ಏರ್ಪಡಿಸಲಾದ ಒಂದು ಸಮಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ ಭಾಷಣದಲ್ಲಿ ಅವರು ತಮ್ಮ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದರು. "ಈ ನಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿ, ಜಾತ್ರಾದಿಂದ ಮ್ಮೆ ತಳೆದು ಬಂದಿದ್ದೇ ಆಗಿದ್ದರೆ, ಅದು ಬೇರೆ ಬಗೆಯ ನಿಜವಾದ ದೇಶೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿ ವಿದೇಶೀ ಪ್ರಭಾವಪೋಷಿತವಾಗಿದೆ. ಏನೇ ಆದರೂ ಅದನ್ನು ನಾವು ನಿರಾಕರಿಸುವ ಹಾಗಿಲ್ಲ, ಅದು ಇದೆ. ನಾನು ನಮ್ಮ ದೇಶೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕಟ್ಟಬೇಕೆಂದಿದ್ದೆ. ಆದರೆ ನಾನು ವಿಫಲವಾಗಿದ್ದೇನೆ.'' ಈ ಹೇಳಿಕೆ ಭಾವಾವೇಶವಾದದ್ದು. ಅವರು ಗಳಿಸಿದ್ದು ವಿಫಲತೆಯಲ್ಲವೇ ಅಲ್ಲ. ಅವರ ಹೇಳಿಕೆಯ ಹಿಂದಿನ ಅರ್ಥ ಸಾಲಗಾರರು ಹಿಂಬಾಲಿಸದೇ ಇರಬಹುದಾದಂತಹ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಒಂದು ರಂಗಮಂದಿರ ಇಲ್ಲ ಎಂಬುದು. ತಮ್ಮನ್ನು ಗೌರವಿಸಲೇಬೇಕೆಂದು ಬಯಸಿದ ಸರಕಾರಕ್ಕೆ 1959ರ ಫೆಬ್ರವರಿ 2ರಂದು ಬರೆದ ಪತ್ರದಲ್ಲಿ "ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಸರಕಾರಕ್ಕೆ ನನ್ನನ್ನು ಗೌರವಿಸಬೇಕೆಂಬ ಅಭಿಲಾಷೆ ಇದ್ದರೆ, ನನ್ನ ಮುಖಾಂತರ ನಾನು ನಲವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ಸೇವೆ ಸಲ್ಲಿಸಿದ ಕಾರ್ಯಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಮನ್ನಣೆ ಸಲ್ಲಿಸಬೇಕೆಂದಿದ್ದರೆ, ಕಲ್ಕತ್ತ ನಗರಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸಾರ್ವಜನಿಕ ರಂಗಮಂಟಪವನ್ನು ಕಾಣಿಕೆಯಾಗಿ ಕೊಡಿ. ಈಗ ನಾನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿರುವ ರಂಗಭೂಮಿ ಮರಳಿ ಪಡೆಯಲಾರದು'' ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ಅವರು ತಮ್ಮ ದೇಶ ಬಾಂಧವರಿಂದ ಅಪೇಕ್ಷಿಸಿದ ಅತ್ಯಲ್ಪ ಕಾಣಿಕೆ. ಇಂತಹ ಮಹಾನ್ ನಟನಿಗೆ, ಗೌರವಾನ್ವಿತ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ನಾವು ಒಂದು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಡದಿದ್ದುದು ನಾಚಿಕೆಗೇಡಿನ ವಿಷಯ. ಒಂದು ವೇಳೆ ಒಂದು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ರಂಗಮಂದಿರವನ್ನು ಅವರು ಪಡೆದಿದ್ದರೂ ಅದರ ವ್ಯವಸ್ಥೆ – ಹಣ ಸಂಗ್ರಹವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸದೇ "ನಾಟಕ ಹಳೆಯದಾಗಲಿ, ಹೊಸದಾಗಲಿ, ಮೂಲವಾಗಲಿ, ರೂಪಾಂತರವಾಗಲಿ, ನಮ್ಮ ಅಥವಾ ವಿದೇಶಿ ಭಾಷೆಗಳ ಅನುವಾದಗಳಾಗಲಿ ಹಳತನ್ನು ತೊರೆದು ಅವರ ಧ್ಯೇಯಗಳಾಳವನ್ನು ಕಾಣಲು ಸಾಧ್ಯವಲ್ಲದ, ಹೊಸತನವನ್ನು ತರುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುವವರೆಂಬುದು ತಥ್ಯವಿಲ್ಲದ ಊಹಾಪೋಹ ಮತ್ತು ತಪ್ಪೊಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳದಿರುವ ನೆವ ಎನ್ನಬಹುದು''. ಅವರ ಜೀವನದ ಕೊನೆಯ

ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ನೈರಾಶ್ಯ ಭಾವ ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರಲ್ಲಿ ಕಹಿ ಭಾವನೆಯನ್ನುಂಟುಮಾಡಿತ್ತು. 'ಶ್ರೀರಂಗಂ' ರಂಗಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ಅವರ ಕಡೆಯ ಕೆಲವು ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಒಂದರ ನಂತರ ಒಂದರಂತೆ ಸೋಲನ್ನನುಭವಿಸಿದವು. ಅನೇಕ ಸಲ ರಂಗಮಂದಿರ ಅರ್ಧಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಖಾಲಿ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ಅನುಭವ ಎಂತಹ ಹೃದ್ರಾವಕ ಎಂಬುದನ್ನು ಊಹಿಸಬಹುದು. ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಅವರ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿತ್ತು. ಕಲ್ಕತ್ತ ಬರಗಾಲ, ಮತೀಯ ಕಲಹಗಳು ಹಾಗೂ ನಿರಾಶ್ರಿತರ ಆಗಮನದಿಂದ ಜರ್ಝರಿತವಾಗಿತ್ತು. ಅಂದು ಮನುಷ್ಯ ಅನುಭವಿಸಿದ ಯಾತನೆ ತೊಳಲಾಟಗಳನ್ನು ಅವರು ಅಷ್ಟು ಹತ್ತಿರದಿಂದ ಎಂದೂ ಕಂಡಿರಲಿಲ್ಲ. ತಾವು ನಂಬಿ ಪೋಷಿಸಿ ಬೆಳೆಸಿದ ರಂಗಭೂಮಿ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಆರ್ಥಿಕ ಬದಲಾವಣೆಯ ಸಂಘರ್ಷವನ್ನೆದುರಿಸುವಷ್ಟು ಶಕ್ತಿಯುತವಾಗಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಅವರು ಅರಿತಿದ್ದರೆಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯರ ಜೀವನದ ಕಠೋರಸತ್ಯದ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರವನ್ನಾಗಲಿ, ಅದರಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ವಿಧಾನವನ್ನಾಗಲಿ ಸೂಚಿಸಲು ಸಮರ್ಥವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ.

ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರು ಸತ್ವಶಾಲಿಗಳಾದ ಅನೇಕ ನಟರಿಗೆ ತರಬೇತಿ ನೀಡಿದ್ದರಲ್ಲದೇ ಅನೇಕರ ಮೇಲೆ ಅವರು ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದ್ದರು. ನರೇಶ್ ಮಿತ್ರ, ಜೋಗೇಶ್ ಚೌಧುರಿ, ಮನೋರಂಜನ್ ಭಟ್ಟಾಚಾರ್ಯ ಶ್ರೀಮತಿ ಕಂಕಬತಿ ಮತ್ತು ಶ್ರೀಮತಿ ಪ್ರೊವಬತಿ ಇವರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು. ತಮ್ಮ ಶೈಲಿ ಸಂಕಲ್ಪಗಳನ್ನು ಅವರ ಮೇಲೆ ಹೇರದೆ ಅವರಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯ ಕೌಶಲ್ಯವನ್ನು ಪೋಷಿಸಿ ಬೆಳೆಸಿದರು. ಜೋಗೇಶ್ ಚೌಧುರಿ ಮತ್ತು ಮನೋರಂಜನ್ ಭಟ್ಟಾಚಾರ್ಯರು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಅವರದೇ ಆದ ಅಭಿನಯ ಕಲೆಯನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಇವರು ಅವರ ಅತಿ ನಿಕಟವರ್ತಿಗಳು ಎಂದು ತಮ್ಮ ಅಭಿನಯದ ಮೊದಲ ಪಾಠವನ್ನು ಇವರಲ್ಲಿ ಕಲಿತವರೆಂದು ಕಲ್ಪಿಸಲೂ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ನಲವತ್ತರ ದಶಕದ ಉತ್ತರ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ನೂತನ ಅಧ್ಯಾಯವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಮಾಡಿದ ಹೊಸ ನಾಟಕ ಕ್ರಾಂತಿಗೆ ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರಾಗಿದ್ದ ಮನೋರಂಜನ್ ಭಟ್ಟಾಚಾರ್ಯ ಅವರ ಮೇಲೆ ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರ ಪ್ರಭಾವ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಆಗಿತ್ತೆಂಬುದು ಹೆಮ್ಮೆಯ ವಿಷಯ.

ಹನ್ನೆರಡನೆಯ ಪರಿಚ್ಛೇದ

ರವೀಂದ್ರನಾಥ ಠಾಕೂರ್

ರವೀಂದ್ರನಾಥ ಠಾಕೂರರು ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಬಂಗಾಳಿ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಠ ಸ್ಥಾನ ಪಡೆದವರು. ಆ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಕ್ಕೆ ಒಂದೆರಡೇ ಕಾರಣಗಳಿಲ್ಲ. ಅವರ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಹಣೆ ಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ಅಂಟಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೇ ರಂಗ ಭೂಮಿಯ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಅವರ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ವಿವರಿಸಲೂ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅವರು ಬಹಳ ಕಾಲದವರೆಗೆ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ಅವುಗಳ ಉದ್ದೇಶ, ಅರ್ಥವಂತಿಕೆ, ಬಂಧ, ಭಾಷೆ, ಹಾಗೂ ರಂಗನಿರ್ದೇಶನ ಈ ಎಲ್ಲ ವಿಭಿನ್ನ ಹಾಗೂ ವಿಸ್ಮಯಕರ. ನಾಟಕದ ಪರಿಭಾಷೆಯಂತೆ ವಿಮರ್ಶಿಸಿದರೆ ಅವರ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳು ನಾಟಕಗಳೇ ಅಲ್ಲವಾಗಿ ಆ ಜಗತ್ತಿನಿಂದ ಹೊರಗೇ ನಿಲ್ಲುತ್ತವೆ. ರಂಗಮಾಧ್ಯಮದ ಬಗೆಗಿನ ಅವರ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಬಂಗಾಳಿ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ ಬೆಳೆದ ಸಾಮಾನ್ಯ ನಿಟ್ಟಿನಿಂದ ಹೊರತಾಗಿ ತನ್ನದೇ ಆದ ಭಿನ್ನ ಜಾಡನ್ನು ಹಿಡಿದು ಬೆಳೆಯಿತು. ಅವರ ನಾಟಕಗಳು ಇತರ ನಾಟಕಕಾರರ ಕೃತಿಗಳ ಮೇಲೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಕಲ್ಕತ್ತದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಇವರ ಭಾವನೆ ಬಹಳ ತಣ್ಣಗಿನದು, ತಿರಸ್ಕಾರ ಪೂರಿತವಾದುದು. ತಮ್ಮ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳು ವೃತ್ತಿರಂಗ ಮಂದಿರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತಗೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಅವರು ಅನುಮತಿ ನೀಡಿದ್ದರೂ ವೃತ್ತಿರಂಗ ಪ್ರಯೋಗದ ನೀತಿಗಳನ್ನು ಅವರು ಒಪ್ಪುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಕೆಲವು ವರ್ಷಗಳು ಕಳೆದ ನಂತರದಲ್ಲಿ ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಬದಲಾಯಿತು.

ಇತರ ಅನೇಕ ನಾಟಕಕಾರರಂತೆ ಠಾಕೂರರು ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂದರೆ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಭ್ರಮಾವಿಲಾಸವನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದರು. ಅವರು ತಮ್ಮ ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ನಾಟಕ ರಚಿಸುವ ಮೊದಲು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದ್ದರು. 1861ರಲ್ಲಿ ರವೀಂದ್ರನಾಥರು ಜನ್ಮ

ತಳೆವ ಮುನ್ನವೇ ಉತ್ತರ ಕಲ್ಕತ್ತಾದ ಜೊರಸಂಕೋನಲ್ಲಿದ್ದ ಅವರ ಹಿರಿಯರ ಮನೆ ಕಲೆ ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಿಂದ ತುಂಬಿ ತುಳುಕುತ್ತಿತ್ತು. ಆ ಮನೆಯ ಜನರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚಟುವಟಿಕೆಯೂ ಬೆರೆತುಹೋಗಿತ್ತು. 'ಜೊರಸಂಕೊ ಥಿಯೇಟರ್' ಅವರ ಕುಟುಂಬದ ರಂಗಮಂಡಳಿ. ಅದು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಉತ್ಸುಕತೆಯಿಂದ ಅವರು ವೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ತಮ್ಮ ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆಯ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿನ ತುಣುಕುಗಳಲ್ಲಿ, "ನಾನು ಸಣ್ಣ ಮಗುವಾದಾಗಿನಿಂದಲೂ ಅಭಿನಯ ನನ್ನನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿತು. ಅಲ್ಲದೆ ನನಗೆ ಅಭಿನಯಿಸಬಲ್ಲ ಸಹಜ ಪ್ರತಿಭೆ ಇದೆ ಎಂದು ಕೂಡ ನನಗನ್ನಿಸಿತು" ಎಂದು ಠಾಕೂರರು ಬರೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ಅಣ್ಣನವರಾದ ಜ್ಯೋತೇಂದ್ರನಾಥ ಠಾಕೂರರು ರಚಿಸಿದ್ದ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕುಟುಂಬದವರೇ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ ಈ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ 1877ರಲ್ಲಿ ರವೀಂದ್ರನಾಥರು ವಹಿಸಿದ ಪಾತ್ರದಿಂದಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅವರ ಪಾದಾರ್ಪಣವಾಯಿತು. ರಾಮಾಯಣ ಮಹಾಭಾರತವನ್ನು ರಚಿಸಿದ ವಾಲ್ಮೀಕಿಯ ಜೀವನದ ಮೇಲೆ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲುವ ಅವರೇ ರಚಿಸಿದ 'ವಾಲ್ಮೀಕಿ ಪ್ರತಿಭಾ' ಗೀತ ನಾಟಕದಿಂದ ಅವರು ತಮ್ಮ ಮೊದಲ "ಸಾರ್ವಜನಿಕ" ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ಗೊಂಡರು. ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಬಂಕಿಂ ಚಂದ್ರ ಚಟರ್ಜಿ, ಹರಿಪ್ರಸಾದ್ ಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಸರ್ ಗುರುದಾಸ್ ಬ್ಯಾನರ್ಜಿ ಮುಂತಾದ ಅನೇಕ ಆಮಂತ್ರಿತ ಮಹಾನ್ ಸಾಹಿತಿಗಳ ಮುಂದೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲಾಯಿತು. ಅಂದಿನಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ಅವರು ರಚಿಸಿದ ನಲವತ್ತಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚು ಸಣ್ಣ ಹಾಗೂ ದೊಡ್ಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅವರು ನಿರ್ದೇಶಕರಾಗಿ, ನಿರ್ವಾಹಕರಾಗಿ ಹಾಗೂ ನಟರಾಗಿ ತಮ್ಮ ಇಪ್ಪತ್ತೊಂದನೆಯ ವಯಸ್ಸಿನಿಂದಲೇ ಆರಂಭ ಮಾಡಿದರು. 1935ರಲ್ಲಿ ಶಾಂತಿನಿಕೇತನದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತಗೊಂಡ 'ಶರದೋತ್ಸವ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಎಪ್ಪತ್ತನೆಯ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಕಡೆಯ ಬಾರಿಗೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡರು. ಶಾಂತಿನಿಕೇತನದಲ್ಲಿಯೇ ಅವರು ತಮ್ಮ ಜೀವನದ ಅರ್ಧಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ವರ್ಷಗಳನ್ನು ಕಳೆದರು. ತಮ್ಮ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದರು. ಒಟ್ಟು ಅವರು ಐದು ದಶಕಗಳವರೆಗೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಅತ್ಯಾಸಕ್ತಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿ, ನಟನಾಗಿ, ಸಂಗೀತಗಾರನಾಗಿ ಮತ್ತು ನಿರ್ದೇಶಕನಾಗಿ ಕಾರ್ಯ ಸಾಧಿಸಿದರು. ಇಂತಹ ಅತಿ ದೀರ್ಘವಾದ ಆದರೆ ಮಧ್ಯೆ ಮಧ್ಯೆ ಕುಂದಿಹೋಗುತ್ತಿದ್ದ ಇವರ ರಂಗ ಭೂಮಿಯ ನಡುವಿನ ಸಂಪರ್ಕ, ಅವರ ನಾಟಕಗಳು, ಹಾಗೂ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಅವರಿಗಿದ್ದ ಆಸಕ್ತಿ, ಅವರ ಬಹುಮುಖ ಪ್ರತಿಭೆ ಹಾಗೂ ಮಾನಸಿಕ ಶಕ್ತಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಒಂದು ಮುಖ ಮಾತ್ರ.

ವಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಚರಿತ್ರಕಾರರು, ಠಾಕೂರರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು, ಗೀತ ನಾಟಕಗಳು, ಪದ್ಯ ನಾಟಕಗಳು, ಹಾಸ್ಯನಾಟಕಗಳು, ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳು, ಸಾಂಕೇತಿಕ ನಾಟಕಗಳು, ನೃತ್ಯ ನಾಟಕಗಳು ಎಂದು ಮುಂತಾಗಿ ವಿವಿಧ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಭಾಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ರೀತಿ ಮಾಡುವುದರಿಂದ ಇತರ ರೀತಿಯ ಉಪಯೋಗಗಳೇನೇ ಇರಲಿ, ಬಂಗಾಳಿ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಹಾಗೂ ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಅವರು ಬೀರಿದ ಪ್ರಭಾವದ ಗಾಢತೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕಲ್ಕತ್ತಾ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅವರು ರಚಿಸಿದ್ದ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳು ಅವರ ಜೀವಿತ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ಜನಪ್ರಿಯವಾದವು ಎಂಬ ಮಾತು ಸುಳ್ಳಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಅವರಲ್ಲಿ ಸ್ವಭಾವತಃ ಇದ್ದ ಉಪೇಕ್ಷಾ ಮನೋವೃತ್ತಿ, ಅಂದರೆ ಅಸಹಕಾರ ಮನೋಭಾವವೂ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಲ್ಲ. ಯಾವಾಗ ಹೋದರೂ ಅವರ ನಾಟಕವನ್ನು ಕಲ್ಕತ್ತದ ರಂಗಮಂದಿರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಯಾರು ಅನುಮತಿ ಕೇಳಿದರೂ ತಕ್ಷಣವೇ ಕೊಟ್ಟುಬಿಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಅಲ್ಲದೆ ಅವರು ನಿರ್ದೇಶಕ ನಿರ್ಮಾಪಕರ ಅಪೇಕ್ಷೆಯ ಮೇರೆಗೆ ತಮ್ಮ ಎರಡು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪುನರ್ರಚಿಸಿದರು. ಅವರ ಮರಣದ ಕೆಲವು ವರ್ಷಗಳ ನಂತರ ಬಹುರೂಪಿ ರಂಗಮಂಡಳಿ ಶಂಭು ಮಿತ್ರರ ನಿರ್ದೇಶನದಲ್ಲಿ ಅವರ ಅನೇಕ ದೊಡ್ಡ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿತು. ಆ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಪ್ರಶಂಸೆ ವಿಮರ್ಶೆಗಳು ಸ್ವಾಗತಾರ್ಹವಾಗಿದ್ದವು. ಆದರೂ ಠಾಕೂರರು ದೂರದ ಒಂದು ಏಕೈಕ ಕಿರಣವಾಗಿ ಉಳಿದರು. ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಅವರಿಂದ ಒಂದು ಗೌರವಪೂರ್ಣವಾದ ಅಂತರವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿತು.

ಠಾಕೂರರು ಮೂರು ಸಾವಿರದಷ್ಟು ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿರುವುದನ್ನು ನೋಡಿದರೆ, ಅವರು ಗೀತನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದು ಸಹಜ ಹಾಗೂ ಸಾಂದರ್ಭಿಕವಾದದ್ದು ಎಂಬುದು ಅರಿವಾಗುತ್ತದೆ. 1881ರಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ ಅವರ ಮೊದಲ ನಾಟಕ 'ವಾಲ್ಮೀಕಿ ಪ್ರತಿಭಾ' ಈ ಜಾತಿಗೆ ಸೇರಿದ್ದು. ಕಥೆಯನ್ನು ಗೀತೆಯ ಮೂಲಕ ಹೊಮ್ಮಿಸಲಾಗಿದೆ. ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿನ ರಾಜಕೀಯ ಸಂಘರ್ಷದ ಅಂಶ ಇದ್ದರೂ ಅದು ಸಂಗೀತ ಹಾಗೂ ನಾದದ ಮಧ್ಯೆ ಕಮರಿ ಹೋಗುತ್ತದೆ. 'ವಾಲ್ಮೀಕಿ ಪ್ರತಿಭಾ' ರಚಿಸಿದ ನಂತರ ಅವರು ರಚಿಸಿದ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳು ಇದೇ ಧಾಟಿ ಹಿಡಿದಿದ್ದು ಸತ್ಯಸಂಗತಿ. ಆನಂತರದಲ್ಲಿ ಅವರು ಶಾಂತಿನಿಕೇತನದಲ್ಲಿ ನೆಲೆನಿಂತ ಮೇಲೆ ರಚಿಸಿದ 'ಋತುಗಾನ' , 'ವಸಂತ', 'ಫಾಲ್ಗುಣ', 'ಶೇಷವರ್ಷಣ' ನಾಟಕ ಮಾಲಿಕೆ ಋತುಗಳ ವರ್ಣನೆಯನ್ನು ಉಗ್ಗಡಿಸುವ ನಾಟಕಗಳು. ಇವು ನಾಟಕೀಯತೆಯ ಸಣ್ಣತಂತುವಿನೊಂದಿಗೆ ಹೆಣೆದ ಗೀತೆಗಳ ದೊಡ್ಡ ಸರಮಾಲೆಯಾಗಿದೆ. ಈ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಈಗಲೂ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಅವು ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಗಳಿಸಿವೆ. ಆದರೆ ನಾಟಕ ಮಾಧ್ಯಮದ ಆಕರ್ಷಣೆಯಿಂದಲ್ಲ, ಗೀತಾ ಮಹತಿಯಿಂದ.

ಇದೇ ಮಾತು ಠಾಕೂರರ ನೃತ್ಯನಾಟಕಗಳಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ಅವರಿಗೆ ಎಪ್ಪತ್ತು ವರ್ಷ ತುಂಬಿದ ನಂತರ ಬರೆದ ಈ ವರ್ಗದ ನಾಟಕಗಳು 'ಚಂಡಾಲಿಕ', 'ತಕ್ಷರ್‌ವೇಶ್', 'ಚಿತ್ರಾಂಗದಾ' ಮತ್ತು 'ಶ್ಯಾಮಾ' ಇವು ಮೂವತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲೇ ರಚನೆಗೊಂಡ ಕೃತಿಗಳು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕೀಯತೆಯ ಬಂಧ ಬಹಳಷ್ಟಿದ್ದರೂ, ಅದನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಅವರು ಬೆಳೆಸಿದ ನೃತ್ಯಗತಿ, ಮೂಕಾಭಿನಯ, ಸಂಗೀತ ಹಾಗೂ ರಾಗ ಸಂಯೋಜನೆಯ ಸಮ್ಮಿಶ್ರಣ ಮಾಧ್ಯಮವೇ ಆಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಅವು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಆಕರ್ಷಣೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದರೂ, ಗೀತನಾಟಕ ಹಾಗೂ ನೃತ್ಯ ನಾಟಕಗಳಂತೆ, ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯಗಳಿಗೆ ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ.

ಠಾಕೂರರು ನಾಟಕಕಾರರೆಂದು ಖ್ಯಾತಿ ಪಡೆದುದು ಇಂತಹ ನಾಟಕದ ಕಾರಣ ಎಂದು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿ ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ನಾಟಕದ ಪುಷ್ಟಿಯು ಕಾರಣ ಅವರು ನಾಟಕಕಾರರೆಂದು ಖ್ಯಾತಿವೆತ್ತರು. ಅವರ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳು ಅವರನ್ನು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಸನಿಹಕ್ಕೆ ತಂದರೆ ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ಅವರನ್ನು ಅಲ್ಲಿಂದ ದೂರತಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದವು. ಅವರು ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲು ರಚಿಸಿದ ಪೂರ್ಣಾಂಕದ ನಾಟಕ 'ರಾಜಾ ಮತ್ತು ರಾಣಿ' (1889). ಇದು ಐದಂಕದ ಪದ್ಯ ನಾಟಕ. ಈ ನಾಟಕ ಪೂರ್ಣ ಭಾವಾವೇಶದಿಂದ ತುಂಬಿದಂತಹುದು. ಹೊರನೋಟಕ್ಕೆ ಕಾಣಬರುವ ಸಂಘರ್ಷಗಳು ಮತ್ತು ಶೃಂಗಾರಮಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಇದರಲ್ಲಿ ತುಂಬಿಕೊಂಡಿದ್ದವು. ಕಲ್ಕತ್ತದ ವ್ಯಾಪಾರೀ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಪಡೆದ ಅವರ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇದೊಂದು. ಈ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡ ಒಂದು ವರ್ಷದೊಳಗೆ "ಎಮರಾಲ್ಡ್ ಥಿಯೇಟರ್"ನ ಬಂಗಾಳದ ದುರಂತನಾಯಕ ಎಂದು ಹೆಸರು ಪಡೆದಿದ್ದ ಮಹೇಂದ್ರನಾಥ್ ಬಸು ಮತ್ತು ಮೋತಿಲಾಲ್ ಸೂರ್ ಇವರಿಬ್ಬರು ಅದರಲ್ಲಿನ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳಾದ ಕುಮರೇಶನ್ ಮತ್ತು ವಿಕ್ರಂದೇವ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಿದರು. ಈ ನಾಟಕ ನಂತರದಲ್ಲಿ ಇತರ ರಂಗಮಂದಿರಗಳಲ್ಲೂ ಪ್ರದರ್ಶಿತಗೊಂಡಿತು. ಅನೇಕ ವರ್ಷಗಳ ನಂತರ ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರ ಅಪೇಕ್ಷೆಯಂತೆ ಅದನ್ನು ಠಾಕೂರರು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಪುನರ್ರಚಿಸಿದರು. 1929ರಲ್ಲಿ ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರು ಈ ನಾಟಕದ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಡಿದರು. ಪುನರ್ರಚಿತ ಹೊಸ ಹಾಗೂ ಉತ್ತಮವಾದ ಕೃತಿ, ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರಂತಹ ನಿರ್ಮಾಪಕರ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡರೂ ಈ ಕೃತಿ ಸೋಲು ಕಂಡಿತು ಎನ್ನುವುದು ಆಶ್ಚರ್ಯಕರ ಸಂಗತಿ. 'ರಾಜಾ ಮತ್ತು ರಾಣಿ'ಯ ನಂತರ ಅವರು ರಚಿಸಿದ ನಾಟಕ 'ವಿಸರ್ಜನ'. ಇದೂ ಒಂದು ಪೂರ್ಣಕಾಲಾವಧಿಯ ಪದ್ಯ ನಾಟಕ. ಅವರೇ ರಚಿಸಿದ್ದ ಒಂದು ಕಾದಂಬರಿಯ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆಧಾರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ನಾಟಕ. ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಧಿಗಾಗಿ ರಕ್ತದ ಬಲಿದಾನ ಮಾಡುವುದನ್ನು ಖಂಡಿಸುವ

ವಿಷಯವನ್ನು ವಸ್ತುವನ್ನಾಗಿ ಹೊಂದಿದ್ದ ಈ ನಾಟಕ, ನಾಟಕೀಯ ಸಂಘರ್ಷಗಳನ್ನು ತುಂಬಿಕೊಂಡು ದುರಂತ ಗಂಭೀರ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡಿತ್ತು. 'ವಿಸರ್ಜನ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪೂಜಾರಿಯ ಪಾತ್ರವಾದ ರಘುಪತಿ, ಬಲಿಪಶುವಾಗಿ ಅವನು ಹಿಡಿದು ತಂದಿದ್ದ ಪಾತ್ರ ಜಯಸಿಂಗ ಮತ್ತು ರಾಜನ ಪಾತ್ರ ಗೋವಿಂದಮಾಣಿಕ್ಯ–ಈ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಅಭಿನಯದ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಡಲು ಬಹಳ ಅವಕಾಶಗಳಿದ್ದವು. ನಾಟ್ಯಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಈ ನಾಟಕವು ಕೆಲವು ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಕಂಡಿತು. ಆದರೆ ಹಿಂದೂ ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಧಿ ವಿಶೇಷಗಳಿಗೆ ವ್ಯತಿರಿಕ್ತವಾದ ವಿಷಯವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದೋ ಏನೋ ಈ ನಾಟಕ ವ್ಯಾಪಾರೀ ರಂಗಮಂದಿರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. 'ಬಹುರೂಪಿ' ರಂಗಮಂಡಳಿ ಯವರು ಅನೇಕ ವರ್ಷಗಳ ತರುವಾಯ, ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿನ ಭಾಷೆಯ ಪದ್ಯಶೈಲಿಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿ ಸತ್ವಪೂರ್ಣ ಅಭಿನಯದ ನಾಟಕೀಯ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಡುವವರೆಗೂ ಸಾರ್ವಜನಿಕರು ಈ ನಾಟಕದ ಮರುಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಕಾಯಬೇಕಾಯಿತು.

ವಿಸರ್ಜನ ನಾಟಕದ ತರುವಾಯ ಠಾಕೂರರು ಎರಡು ದಶಕಗಳವರೆಗೆ ಪೂರ್ಣಾವಧಿಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಲೇ ಇಲ್ಲ. ಈ ಕಾಲಾವಧಿಯಲ್ಲಿ ಅವರ ಕಾವ್ಯ, ತನ್ನ ಶರೀರವನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿ ಕೋಶಾವಸ್ಥೆ ಪಡೆದು ಬದಲಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಸಂಧಿಕಾಲವಾಗಿತ್ತು. ಈ ಸಮಯದಲ್ಲಿಯೂ ಅವರು ಕೆಲವು ಪುಟ್ಟ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ಏಕಾಂಕ ನಾಟಕಗಳು, ಹಾಸ್ಯ ನಾಟಕಗಳು, ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಬಲವುಳ್ಳ ನಿರೂಪಣಾ ಪದ್ಯಗಳು ಹಾಗೂ ಮುಂಚಿನ ಒಂದು ಕಾದಂಬರಿಯ ನಾಟಕರೂಪ ಈ ಕಾಲಖಂಡದಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಂಡವು. ಈ ಎಲ್ಲ ರಂಗಭೂಮಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಷ್ಟೇನೂ ಮಹತ್ವದ ರಚನೆಗಳಲ್ಲ. ಅವರು ನಾಟಕ ರಚನೆಯಿಂದ ಹಿಂದೆ ಸರಿದುದು ರಂಗಭೂಮಿ ಹಾಗೂ ನಾಟಕಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅವರು ನಡೆಸಿದ ಮನೋಮಂಥನ ಪ್ರತೀಕ್ಷೆಯ ಹಾದಿಯಾಗಿರಬಹುದು. ಏಕೆಂದರೆ ಅವರು ಈ ನಂತರ ರಚಿಸಿದ 'ರಾಜಾ' ಪೂರ್ಣ ಕಾಲಾವಧಿಯ ಮೊದಲ ನಾಟಕ. 1910ರಲ್ಲಿ ಅದು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಾಗ, ಅವರು ಅದುವರೆಗೆ ರಚಿಸಿದ್ದ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನರೂಪ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದ್ದು ಎಂಬುದು ಕಂಡಿತು. ಈ ನವ್ಯಶೈಲಿಯ ಮುನ್ಸೂಚನೆ 'ರಾಜಾ' ನಾಟಕವನ್ನು ರಚಿಸುವ ಮೊದಲೇ ಅವರ 'ಶರದೋತ್ಸವ' ಮತ್ತು 'ಪ್ರಾಯಶ್ಚಿತ್ತ' ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಂದಿತ್ತು. ಅವರೆಗೆ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದ್ದ 'ಹೊರತೋಟಿ' ಮತ್ತು ರಂಗಕ್ರಿಯೆಯ ಬದಲಿಗೆ, ಈಗ ದಾರ್ಶನಿಕವಾದ 'ಒಳತೋಟಿ' ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ರಸದೃಷ್ಟಿಯ 'ಅಂತರ್ಯದ ಅಭಿನಯ'ಕ್ಕೆ ದಾರಿ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿತ್ತು. 'ಶರದೋತ್ಸವದಲ್ಲಿ ಠಾಕೂರ್ ದಾದಾ ಮತ್ತು 'ಪ್ರಾಯಶ್ಚಿತ್ತ'ದಲ್ಲಿ

ಧನಂಜಯ ಬೈರಾಗಿ ಎಂಬ ಎರಡು ಕಡೆದು ಮಾಡಿದ ದಾರ್ಶನಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯ ಪ್ರಾಜ್ಞ, ಸತ್ವಶಾಲಿ ಹಾಗೂ ಉನ್ನತ ಭೂಮಿಕೆಗಳನ್ನು ಠಾಕೂರರು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಈ ನಂತರದ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಬಗೆಯ ಪಾತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿ,ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬರುತ್ತದೆ.

ರಾಜಾ ನಾಟಕ ರಚಿಸಿದ ನಂತರವೇ ಸತ್ವಪೂರ್ಣ ನಾಟಕಗಳ ಮಾಲೆಯ ಸುವರ್ಣಕಾಲ ಆರಂಭವಾಯಿತು. ಸುತ್ತುವರಿದಂತಿರುವ ನಾಟಕದ ಹಂದರ ನಿರೂಪಣಾ ಶೈಲಿಯ ವಸ್ತು ವಿನ್ಯಾಸ, ಕಡೆದು ಮಾಡಿದ ಪಾತ್ರಸೃಷ್ಟಿ ಈ ರೀತಿಯ ಅನೇಕ ಕಂದಾಚಾರದ ಹಳೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು 'ರಾಜಾ' ನಾಟಕ ಕಿತ್ತೊಗೆಯಿತು. ಜಾತಕ ಕಥೆಯನ್ನಾಧರಿಸಿ ರಚಿತವಾಗಿರುವ 'ರಾಜಾ' ಕಥೆಯಗುಂಟ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿಲ್ಲ ಎಂಬರ್ಥವಲ್ಲ. ಇದರಲ್ಲಿ ಆಯುಧಗಳ ಸಂಘರ್ಷ, ಜ್ವಾಲೆಯ ಭುಗಿಲು, ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ನಾಗಾಲೋಟ ಮುಂತಾದ 'ನಾಟಕೀಯ' ಘಟನೆಗಳಿವೆ. ಆದರೆ ಇಂಥ ಎಲ್ಲ ಘಟನೆಗಳು ಆ ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರವಾದ ರಾಣಿಯ ಸೌಂದರ್ಯೋಪಾಸನೆ, ಪ್ರೀತಿಯ ಹಂಬಲ, ಹಾತೊರೆದು ನಿರಾಶೆ ಪಡೆದಾಗ ಆಗುವ ದುಃಖ, ಈ ಫಲವನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವಲ್ಲಿ ಅಡೆತಡೆಯಾಗಿಲ್ಲ. ಆನಂದದಾಯಕ ಸೌಂದರ್ಯ, ಪ್ರಯತ್ನಶೀಲತೆ, ವಿರಹ ವ್ಯಸನ, ಸಂತಸದ ಭಾವನೆಗಳು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹಮ್ಮಿಹೋಗಿದೆ. ರಾಣಿ ಸುದರ್ಶನ, ರಾಜನನ್ನು ಕಂಡು ಅವನ ಹೃದಯದ ರಾಣಿಯಾಗಬೇಕೆಂದು ಹಾತೊರೆದು ಹಂಬಲಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ರಾಜ ಅವಳ ಮುಂದೆ ಬರುವುದೇ ಇಲ್ಲ:-

ಸುದರ್ಶನ: ಯಾರೊಬ್ಬರು ನಿನ್ನನ್ನು ನೋಡಬಹುದಲ್ಲವೇ? ನಾನು ನಿನ್ನ ರಾಣಿ, ನಾನೇಕೆ ವಂಚಿತಳಾಗಬೇಕು?

ರಾಜಾ: ಅವರು ನನ್ನನ್ನು ನೋಡುವವರು ಎಂದು ನಾನೇಕೆ ಯೋಚಿಸಬೇಕು? ನನ್ನನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದು ಭ್ರಮೆ ಮಾತ್ರ.

ಸುದರ್ಶನ: ಅದೇ ಆಗಲಿ, ನೀನು ನನ್ನ ಮುಂದೆ ಬಂದು ನಿಲ್ಲಲೇ ಬೇಕು.

ರಾಜಾ: ನೀನು ನನ್ನನ್ನು ಕಂಡು ಸಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ನೀನು ದುಃಖವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಿ.

ಸುದರ್ಶನ: 'ಕಂಡು ಸಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ' ಎಂದರೆ ಅರ್ಥವೇನು? ಎಂತಹ ಅಸಂಗತ ವಿಷಯವನ್ನು ನೀನು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದೀಯೆ. ಈ ಅಂಧಕಾರದಲ್ಲಿ ನೀನು ಎಷ್ಟು ಸುಂದರನಾಗಿದ್ದೀಯೆ ಎಷ್ಟು ಮನಮೋಹಕನಾಗಿದ್ದೀಯೋ

ಎಂದು ನಾನು ಚಿತ್ರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದೇನೆ. ನಿನ್ನನ್ನು ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಾನು ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣದೇ ಇರುತ್ತೇನೆಯೆ?

ಆದರೆ ಹೇಳು ನೀನು ನನ್ನನ್ನು ಇಂಥ ಕಗ್ಗತ್ತಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತಿರುವೆಯಾ?

ರಾಜ: ಹೌದು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದೇನೆ!

ಸುದರ್ಶನ: ಹೇಗೆ ನೋಡುತ್ತಿರುವೆ? ಏನೇನು ನೋಡುತ್ತಿರುವೆ?

ರಾಜ: ಆನಂದದಿಂದ ಮೈಗೂಡಿದ, ದಟ್ಟ ಕತ್ತಲೆಯ ಕೊನೆಯಿರದ ವ್ಯೋಮದಲ್ಲಿ ಅಸಂಖ್ಯ ನಕ್ಷತ್ರಗಳ ಜ್ವಲಿತ ಬೆಳಕಿನ ಚಕ್ರವ್ಯೂಹದ ಗೋಲದಿಂದ ಉದಯಿಸಿದ ಸೌಂದರ್ಯದ ಖನಿಯೆಂದು ನಿನ್ನನ್ನು ನಾನು ಕಾಣುತ್ತೇನೆ. ಅನಾದಿ ಕಾಲದ ಅನುಸಂಧಾನದ ಸಮಾಧಿಸ್ಥಿತಿ ಅನಂತ ಆಕಾಶದ ಭಾವಾವೇಶ ಋತುಗಳ ಸಂಪೂರ್ಣ ಅರ್ಪಣೆ ಎಲ್ಲವೂ ನಿನ್ನಲ್ಲಿಯೇ ಇದೆ.

ಸುದರ್ಶನ: ನನ್ನಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟೊಂದು ಸೌಂದರ್ಯವಿದೆಯೆ? ಈ ಮಾತುಗಳನ್ನು ನಾನು ನಿನ್ನಿಂದ ಕೇಳಿದಾಗ ನನ್ನ ಹೃದಯ ಉಬ್ಬಿಹೋಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ನಾನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಂಬಲಾರೆ. ನಾನು ನನ್ನ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳಿದಂತೆ, ನಾನು ನನ್ನನ್ನು ಕಾಣಲು ಏಕೆ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

ರಾಜ: ಒಬ್ಬನು ತನ್ನನ್ನು ತಾನಿರುವಂತೆ ಕನ್ನಡಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಬಿಂಬ ಸಣ್ಣದಾಗುತ್ತದೆ. ನೀನು ನಿನ್ನನ್ನು ನನ್ನ ಕಣ್ಣುಗಳಿಂದ ನೋಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾದರೆ ನೀನು ಅದೆಂಥ ದಿವ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯವತಿ ಎಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ.

ಕಾಣದೇ ಇರುವ ನಾಯಕ – ರಾಜ, ದಾರ್ಶನಿಕ ವಿವೇಚನೆಯ ಮಿಂಚು ಮಾತು, ಅಪರಿಚಿತ ಭಾಷಾಶೈಲಿ ಹಾಗೂ ಅಂದು ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದ ನಾಟಕ ರೀತಿ ನೀತಿಗಳ ತಿರಸ್ಕರಣದಿಂದಾಗಿ 'ರಾಜಾ' ನಾಟಕ ಬಂಗಾಳಿ ನಾಟಕ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿಸಲೇಬೇಕಾದ ಕೃತಿಯಾಗಿದೆ. ರಂಗಮಂದಿರದ ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕರಿಗೆ, ಅದರ ಪಾಡಿಗೆ ಅದನ್ನು ಹಾಗೇ ಬಿಟ್ಟಿರಬೇಕಾದಷ್ಟು ದಿಗ್ಭ್ರಮೆ ಹಿಡಿಸುವಂತಿದ್ದ, ಮಂಕು ಹಿಡಿಸುವಂತಿದ್ದ ನಾಟಕ ಅದು.

ಠಾಕೂರರ ಈ ನಾಟಕ ಎಂದಾದರೂ ರಂಗಪ್ರಯೋಗ ಕಾಣಬಹುದೇ ಎಂಬ ಸಂಶಯ ಬಂದು, ಅದು ಅಸಾಧ್ಯ ಎಂದು ಮನವರಿಕೆಯಾಗಿ ಅದನ್ನು ಪುನರ್‌ವಿಮರ್ಶಿಸಿ ರಚಿಸಿ 'ಅರೂಪರತನ' ಎಂದು ಅದಕ್ಕೆ ಹೊಸ ನಾಮಕರಣ ಮಾಡಿದರು.

'ರಾಜಾ' ನಾಟಕದ ನಂತರ ಠಾಕೂರರು ರಚಿಸಿದ ಎರಡು ನಾಟಕಗಳು 'ಅಚಲಾಯತನ' ಮತ್ತು 'ಡಾಕಘರ್'. ಈ ಎರಡೂ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅವರು 1912ರಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದರು. 'ರಾಜಾ' ನಾಟಕಕ್ಕಿಂತ ಕಡಿಮೆಯಾದ ದಾರ್ಶನಿಕ ದೃಷ್ಟಿ ಈ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬಂದಿತು. ನಾಟಕದ ಸಂಘರ್ಷಣೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ನಾಟಕೀಯವಾಗಿ ಹೊರಗೆಡುವುದರಲ್ಲಿ ಇವು ಮೇಲುಗೈ ಪಡೆದಿದ್ದವು. ಅರ್ಥಹೀನವಾದ ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಧಿಗಳನ್ನು ಸಂಸ್ಥಾಪನೀಕರಿಸಿದ ಧಾರ್ಮಿಕ ನೆಲೆಗಟ್ಟಿನ ಸುಭದ್ರ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಬೇಕೆಂದು, ಬಂಧನದ ಗೋಡೆಗಳನ್ನು ಮುರಿದು ಕೆಡವಬೇಕೆಂದು 'ಅಚಲಾಯತನ' ಕರೆಗೊಡುತ್ತದೆ. ಈ ನಾಟಕ ಒಂದು ವರ್ಗದ ಸಾರ್ವಜನಿಕರನ್ನು ಅವರು ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಧಾರ್ಮಿಕ ನೀತಿಗಳನ್ನು ಆಕ್ರಮಣ ನೀತಿಯಿಂದ ರೊಚ್ಚಿಗೆಬ್ಬಿಸಿತು. ಈ ಕಾರಣ ಕಲ್ಕತ್ತದ ಯಾವ ರಂಗಮಂದಿರಗಳಲ್ಲೂ ಇದರ ಪ್ರದರ್ಶನವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಎರಡನೆಯದಾದ 'ಡಾಕ್‌ಘರ್' ಠಾಕೂರರ ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯ ನಾಟಕ. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಬಂಗಾಳದ ಹೊರಗಂತೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಲೋಕಮಾನ್ಯತೆ ಗಳಿಸಿರುವ ನಾಟಕ. ಅವರು 'ಗೀತಾಂಜಲಿ' ಹಾಗೂ 'ಗೀತಲಿ'ಗಳನ್ನು ರಚಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ ನಾಟಕ ಕೃತಿ ಇದು. ನಾಟಕದ ಚೌಕಟ್ಟು ಮತ್ತು ಸಂಭಾಷಣೆ ಅತೀ ಶುದ್ಧವಾಗಿದ್ದು, ಸರಳವಾಗಿದೆ. 'ಡಾಕ್‌ಘರ್' ಸಾಂಕೇತಿಕ ನಾಟಕದ ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಮಾದರಿಯ ಶಕ್ತಿ ಹಾಗೂ ತೀವ್ರತೆಗೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿದೆ. ಎಡ್‌ವರ್ಡ್ ಥಾಮಸನ್‌ರವರು ಠಾಕೂರರ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆದಿರುವ ಅವರ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ "ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಸರಳತೆಯು ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಾಗಿದ್ದು ಈ ಹಂದರದ ಸೀಮೆಯಲ್ಲಿಯೇ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಿರುವ ಪರಿಪೂರ್ಣ ಕಲಾಕೃತಿ" ಎಂದು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ.

1924ರಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ "ರಕ್ತ ಕರಬೀ" ನಾಟಕದೊಂದಿಗೆ ಠಾಕೂರರ ಸಾಂಕೇತಿಕ ನಾಟಕ ಶ್ರೇಣಿ ತನ್ನ ಉತ್ತುಂಗ ತಲುಪಿತು. ಅದರ ಕಾರ್ಯ ಶಿಲ್ಪದ ಕೈಚಳಕದಲ್ಲಿ, ಸ್ವರೂಪದ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಇತರ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ಅತ್ಯುಚ್ಚ ಮಟ್ಟದ ಸಂಕೀರ್ಣ ಪಡೆದಿತ್ತು. ಅಲ್ಲದೆ ಆಲೋಚನಾಲಹರಿ ಹಾಗೂ ರಚನಾ ಕೌಶಲ್ಯದಲ್ಲಿ ಮುಂಚೆ ಯಾವುದರಲ್ಲೂ ಸಾಧಿಸಲಾಗದ ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆಯನ್ನು ಅದು ಗಳಿಸಿತ್ತು. ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ರಚಿಸುವ ಕೆಲವು ವರ್ಷಗಳ ಮುಂಚೆ, ಇದೇ ರಂಗತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ಠಾಕೂರರು 'ಮುಕ್ತಧಾರಾ' ಎಂಬ ನಾಟಕವನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದರು. ಎಡ್‌ವರ್ಡ್ ಥಾಮ್‌ಸನ್‌ರವರು ಈ ನಾಟಕವನ್ನೇ ಮಹಾಕವಿಯ ಸಾಂಕೇತಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅತಿ ಉತ್ಕೃಷ್ಟ

ಕೃತಿಯೆಂದು ಗಮನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರು ಈ ಎರಡೂ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಯುರೋಪ್ ಮತ್ತು ಅಮೇರಿಕಾದ ಬಹುದಿನಗಳ ವಿದೇಶ ಪ್ರವಾಸದಿಂದ ಮರಳಿ ಬಂದ ನಂತರ ರಚಿಸಿದರು. ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಶೇಖರಿಸಿಡುವ ಮನೋಭಾವದ ಅನೈತಿಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ನೀತಿ, ತಾಂತ್ರಿಕಯಂತ್ರ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಮಾನವೀಯತೆಯನ್ನು ಸವರಿ ಹಾಕಿದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಗೊತ್ತು ಗುರಿಗಳನ್ನು ಕಂಡ ದುಃಖದಿಂದ ಬಹುಶಃ ಅವರು ಕ್ರೋಧಗೊಂಡಿರಬೇಕು. 'ಮುಕ್ತಧಾರಾ' ಮತ್ತು 'ರಕ್ತ ಕರಬೀ' ಎರಡೂ ಈ ಅನಪೇಕ್ಷಿತ ವಿಷಯಗಳಿಗೇ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆ ಪಡೆದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಖಂಡಿಸಿ ರಚಿಸಿದಂತಹ ನಾಟಕಗಳು. 1925ರ ಅಕ್ಟೋಬರ್ 'ವಿಶ್ವಭಾರತಿ' ತ್ರೈಮಾಸಿಕ ಪತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿ "ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಸಮಾಜಗಳ ಹಣಲೋಲುಪತೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿತೋರಿಸುವ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ 'ರಕ್ತಕರಬೀ' ನಾಟಕವನ್ನು ನಾನು ರಚಿಸಿದ ಉದ್ದೇಶ'' ಎಂದು ಠಾಕೂರರು ಬರೆದರು. "ಶೇಖರಿಸಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ಹಂಬಲಿಕೆಯ ಪೆಡಂಭೂತ ಬಡಿದುಕೊಂಡಿದ್ದು ನಿಜಕ್ಕೂ ಸತ್ಯ. ಅವರ ಬಿಸಿಯುಸಿರು ನಮ್ಮ ಮೇಲೂ ಹಾಯುತ್ತಿದೆ. ಕುಗ್ಗುತ್ತಿರುವ ನಮ್ಮ ಆತ್ಮಗಳ ಮೇಲೆ ಅದರ ಸ್ಪರ್ಶ ಹರಿದಾಡುತ್ತಿದೆ'' ಎಂದು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಈ ನಾಟಕಗಳು ಠಾಕೂರರ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಮನೋಧರ್ಮ, ಸೌಂದರ್ಯೋಪಾಸನೆ ಹಾಗೂ ಮಾನವತೆಯಲ್ಲಿ ಅವರಿಗಿದ್ದ ಗೌರವಾದರವನ್ನು ಮತ್ತಷ್ಟು ದೃಢೀಕರಿಸುತ್ತವೆ.

'ರಕ್ತಕರಬೀ' ನಾಟಕದ ಉತ್ತುಂಗ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಅದರ ನಾಯಕನಾದ ರಾಜ ತನ್ನ ಶಕ್ತಿ ಸಂದೇಹವೇ ತನಗೆ ಸಂಕೋಲೆಯಾಗಿ ಬಿಗಿದುಕೊಂಡುದನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ತಾನು ಆವರೆಗೆ ಕಾಣದ ರಂಜನ್ ಎಂಬ ಸಿಡಿದೆದ್ದ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿಯನ್ನು ಕೊಲ್ಲಿಸುತ್ತಾನೆ. ತಾರುಣ್ಯ, ಸೌಂದರ್ಯ ಹಾಗೂ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾದ ರಂಜನನ ಸಹಚರ ನಂದಿನಿ, ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ಅರಿತು ತನ್ನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದಿಂದ ಅವನು ಕೊಠಡಿಯಿಂದ ಹೊರಬರುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ.

ನಂದಿನಿ: ರಾಜ, ಇದೀಗ ಸುಸಮಯ.

ರಾಜ: ಸುಸಮಯ ಯಾವುದಕ್ಕೆ

ನಂದಿನಿ: ನನ್ನೆಲ್ಲ ಬಲದಿಂದ ನಿನ್ನೊಂದಿಗೆ ಹೋರಾಡುವ ಸುವರ್ಣಸಂಧಿ ಸನ್ನಿಹಿತವಾಗಿದೆ.

ರಾಜ: ನೀನು ನನ್ನೊಂದಿಗೆ' ಹೋರಾಡುತ್ತೀಯಾ? ನಾನು ನಿನ್ನನ್ನು ಯಾವ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಾದರೂ ಕೊಲ್ಲಬಲ್ಲೆ.

ನಂದಿನಿ: ಆ ಕ್ಷಣದಿಂದ ನನ್ನ ಸಾವೇ, ಕ್ಷಣಕ್ಷಣಕ್ಕೂ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ನಿನ್ನನ್ನು ಕೊಲ್ಲುತ್ತದೆ. ನಾನು ಆಯುಧಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದಿಲ್ಲ, ನನ್ನ ಸಾವೇ ನನ್ನ ಆಯುಧ.

ರಾಜ: ಹಾಗಾದರೆ ನನ್ನ ಹತ್ತಿರಕ್ಕೆ ಬಾ. ನೀನು ನನ್ನನ್ನು ನಂಬುವಷ್ಟು ಧೈರ್ಯಸ್ಥೈರ್ಯ ನಿನ್ನಲ್ಲಿದೆಯೇನು? ನಾವಿಬ್ಬರೂ ಹೋಗೋಣ. ನೀನು ನನ್ನನ್ನು ನಿನ್ನ ಸಹ ಸೈನಿಕನನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೋ ನಂದಿನಿ.

ನಂದಿನಿ: ಆದರೆ ನಾವು ಹೋಗುವುದಾದರೂ ಎಲ್ಲಿಗೆ?

ರಾಜ: ನನ್ನೊಂದಿಗೆ ಹೋರಾಡುವುದಕ್ಕೆ! ಆದರೆ ನಿನ್ನ ಕೈಗಳು ನನ್ನ ಕೈಯೊಂದಿಗೆ ಇರಬೇಕು. ನೀನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲಾರೆಯಾ? ಹೋರಾಟ ಆಗಲೇ ಆರಂಭವಾಗಿ ಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಅದೋ ಅಲ್ಲಿದೆ. ನನ್ನ ರಾಜತ್ವದ ಧ್ವಜಸ್ತಂಭ. ನಾನು ಆ ಧ್ವಜಸ್ತಂಭವನ್ನು ಮುರಿಯುತ್ತೇನೆ. ನೀನು ನನ್ನ ರಾಜಲಾಂಛನವನ್ನು ಛಿದ್ರಛಿದ್ರವಾಗಿ ಹರಿದುಹಾಕು. ನನ್ನ ಕೈಗಳೊಂದಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡ ನಿನ್ನ ಕೈಗಳು ನನ್ನನ್ನು ಕೊಲ್ಲಲಿ. ನನ್ನನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಾಶಮಾಡು. ಆಗ ಮಾತ್ರ ನಾನು ಸ್ವತಂತ್ರನಾಗುತ್ತೇನೆ.

ರಾಜನ ಪರಿವಾರದ
ಜನರು: ಮಹಾರಾಜರೇ ಎಂಥ ಹುಚ್ಚುತನ ತಮ್ಮದು! ನೀವು ನಿಮ್ಮ ಧ್ವಜಸ್ತಂಭವನ್ನು ಮುರಿದು ಹಾಕಿದ್ದೀರಿ. ಅಲ್ಲದೆ ನಮ್ಮ ದೇವರಿಗೆ ಸರಿಸಾಟಿಯಾದ ಲಾಂಛನವನ್ನು ನಾಶಮಾಡಿದ್ದೀರಿ! ಓಹೋ ಎಂತಹ ದಾರುಣವಾದ ಪಾಪ ಇದು!.....................................

ರಾಜ: ನಾಶಮಾಡಲು ಇನ್ನೂ ಎಷ್ಟೋ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿದೆ. ನಂದಿನಿ, ನೀನು ನನ್ನೊಂದಿಗೆ ಬರುತ್ತೀಯಲ್ಲವೇ. ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಬರುತ್ತೀಯಲ್ಲವೇ?

ನಂದಿನಿ: ಬರುತ್ತೇನೆ,ಬಂದೇ ಬರುತ್ತೇನೆ.

ಕಲ್ಕತ್ತದ ರಂಗಮಂದಿರಗಳಲ್ಲಿ 'ರಕ್ತಕರಬೀ' ಯಾಗಲೀ 'ಮುಕ್ತಧಾರ' ನಾಟಕವಾಗಲೀ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಕಾಣಲೇ ಇಲ್ಲ. ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ

ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ ಅವರ ಯಾವ ಸಾಂಕೇತಿಕ ನಾಟಕಗಳೂ ರಂಗವನ್ನು ಕಾಣಲೇ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ 'ಗೃಹಪ್ರವೇಶ' ಎನ್ನುವ ಒಂದು ನಾಟಕ ಮಾತ್ರ 1925 ರಲ್ಲಿ ಸ್ಟಾರ್ ರಂಗಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಒಂದು ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಂಡಿತು. ಇದು ಬಹಳ ಅವಮಾನಕರವಾದ ವಿಷಯ. ಈ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸದೇ ಇದ್ದುದಕ್ಕೆ ಅಥವಾ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳದೇ ಇದ್ದುದಕ್ಕೆ ನಾವು ನಿರ್ಮಾಪಕರನ್ನು ಅಥವಾ ನಿರ್ವಾಹಕರನ್ನು ನಿಂದಿಸಿದರೆ ಅದು ತಪ್ಪಾಗುತ್ತದೆ. ಇವು ಬಹಳವಾಗಿ ನಿಗೂಢ ಕಥಾದ್ರವ್ಯ ವನ್ನವಲಂಬಿಸಿ ರಚನೆಗೊಂಡ ನಾಟಕಗಳು. ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರತಿಭಾಶಾಲಿಯಾದ, ಅಭಿನಯಪಟುವೂ, ನಾಟಕಪ್ರಯೋಗದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬಹಳಷ್ಟು ಅನುಭವ ಪಡೆದ ನಿರ್ಮಾಪಕರೂ ಆಗಿದ್ದ ಠಾಕೂರರೇ ಸ್ವತಃ ಈ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಹಿಂದೆಗೆಯುತ್ತಲಿದ್ದರು. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾಟಕ ನೋಡುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವೃಂದಕ್ಕೆ ಠಾಕೂರ್ ತಮ್ಮದೇ ದೊಡ್ಡ ನಾಟಕಗಳ ಕಾರಣ ನಾಟಕಕಾರೆಂದು ಪರಿಚಿತರಾಗಲಿಲ್ಲ. ಭಾವೋತ್ಕಟತೆಯಿಂದ ತುಂಬಿಹೋಗಿದ್ದ ಅವರ 'ರಾಜಾ ಮತ್ತು ರಾಣಿ' ನಾಟಕ, 'ಚಿರಕುಮಾರ್ ಸಭಾ' ಮತ್ತು 'ಶೇಷ ರಕ್ಷಾ' ಎಂಬ ಎರಡು ಹಾಸ್ಯನಾಟಕಗಳಿಂದಾಗಿ ಅವರು ನಾಟಕಕಾರರೆಂದು ಪರಿಚಿತರಾದರು. ಮೇಲೆ ಹೆಸರಿಸಿದ ಎರಡು ಹಾಸ್ಯ ನಾಟಕಗಳು ಸಾಕಷ್ಟು ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿವೆ. ಇಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕದ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಮೂವತ್ತರ ಮೊದಲ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕಗಳು ಅನೇಕ ರಂಗಮಂದಿರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡವು. ನಿಖರವಾಗಿ ಗುರುತು ಹಿಡಿಯಲಾಗದೇ ತಪ್ಪನ್ನೇ ಸರಿಯೆಂದು ಸಾಧಿಸಿದ ಸಣ್ಣ ತಪ್ಪಿನ ಅಸ್ತಿಭಾರದ ಮೇಲೆ ಈ ಹಾಸ್ಯ ನಾಟಕಗಳು ನಿಂತಿವೆ.

ಠಾಕೂರರು ಮಧ್ಯೆ ಮಧ್ಯೆ ನಿಲ್ಲಿಸಿದರೂ, ಸತತವಾಗಿ ಐವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವನ್ನು ರಂಗನಾಟಕ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಕರೆಯುವುದು ಕಷ್ಟಸಾಧ್ಯ. ಒಮ್ಮೆ ರಚಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅವರು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಹೊಸದಾಗಿ ರಚಿಸುವ, ಬದಲಾಯಿಸುವ ಅಭ್ಯಾಸ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಅಲ್ಲದೆ ತಮ್ಮ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ಕಥೆಗಳನ್ನು ನಾಟಕರೂಪಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸುವ ರೂಢಿಯನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಅವರ ಗೀತರೂಪಕಗಳನ್ನು, ನೃತ್ಯನಾಟಕಗಳನ್ನು ಹಾಗೂ ಸಣ್ಣ ಹಾಸ್ಯ ಪ್ರಸಂಗ, ಕಥಾನಕಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೂ, ಉಳಿದವು ಸತ್ವಪೂರ್ಣ ಸಾಹಿತ್ಯರಾಶಿಯಾಗಿ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅವರು ಶ್ರೇಷ್ಠ, ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿದ್ದರೇನು? ಠಾಕೂರರ ಪೂರ್ಣಕಾಲದ ಹೆಚ್ಚಿನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿರುವುದರಲ್ಲಿ ಏಕಮೇವ ರಾಗಿರುವ ನಟ–ನಿರ್ದೇಶಕರಾಗಿರುವ ಶಂಭು ಮಿತ್ರರು, 'ಠಾಕೂರರು ನಿಜಕ್ಕೂ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿದ್ದರು' ಎಂಬ ನಿರ್ಧಾರಿತ ಅಭಿಪ್ರಾಯ

ವನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. 1961ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿತ ಲೇಖನವೊಂದರಲ್ಲಿ ಶಂಭು ಮಿತ್ರರು ಹೀಗೆ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. "ನನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ ನಿಜಕ್ಕೂ ಠಾಕೂರರು ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕಕಾರರ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲಬಲ್ಲವರು. ಇದರಲ್ಲಿ ಯಾವ ಅನುಮಾನಕ್ಕೂ ಎಡೆಯಿಲ್ಲ. ಕಟ್ಟಕಡೆಯ ಮಾತೆಂದರೆ ಯಾವುದು ಒಳ್ಳೆಯ ನಾಟಕ ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ? ಪರಿಪೂರ್ಣ, ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕವನ್ನು ಅದರ ಮೂಲಭೂತ ಸತ್ವಗಳಿಗೆ ಇಳಿಸಿ ಓರೆ ಹಚ್ಚಿದ್ದೇ ಆದರೆ ತನ್ನ ಸ್ವರೂಪ ಮಾಧ್ಯಮದ ರೀತಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ತಾನು ಹೊಂದಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯಸತ್ವವನ್ನಲ್ಲದೇ ಅದು ನಾಟಕಕಾರನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಯಶಸ್ವೀ ರಂಗಪ್ರಯೋಗವಾಗಬಲ್ಲ ರಂಗಮಾಧ್ಯಮದ ಗುಣವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದು ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಠಾಕೂರರ ನಾಟಕಗಳು ಈ ಮೂರು ಗುಣಗಳನ್ನೂ ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಕಾರರು ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕಕಾರರು ತಾವು ಈ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರವನ್ನು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಆ ಸಮಸ್ಯೆ ಯಾವುದೆಂದರೆ, ಒಂದು ಪಾತ್ರನಿರ್ಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾಗಿ ತೋರಿಬರುವ, ಕಡೆದು ಮಾಡಿದಂತಿರುವ, ಸ್ವಂತಿಕೆಯನ್ನುಳ್ಳ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುವ, ನೆಲದ ಬದುಕಿನ ಪಾತ್ರವಾಗಿ ರೂಪಿಸಿ, ಅದರ ಮುಖಾಂತರ ವಿಶ್ವದ ವಿಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವ ರೀತಿ .... ಅವರ ಪಾತ್ರಗಳು, ಈ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕತೆ, ಶಿಲ್ಪ ಹಾಗೂ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಗುಣಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿಯೂ ಅವರ ಪಾತ್ರಗಳು ತಮ್ಮತನವನ್ನು ಮೆರೆಯುತ್ತವೆ''.

ಹೆಸರಾಂತ ನಾಟಕಾರ – ನಟರಾದ ಉತ್ಪಲದತ್ ಅವರು ನಮ್ಮ ಕಾಲದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಪ್ರಖ್ಯಾತ ವ್ಯಕ್ತಿ. ಅವರೂ ಸಹ ಠಾಕೂರರು ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿರುವ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೂ ಠಾಕೂರರ ನಾಟಕಗಳಾಗಲೀ ಅವರ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಲ್ಪನಾವಿಚಾರವಾಗಲೀ ಕಲ್ಕತ್ತದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರದೆ ಇರುವ ಸಂಗತಿ ಸತ್ಯವಾಗಿ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳಿಂದ ಅವರಿಗೂ ಯಾವ ರೀತಿಯ ಉಪಯೋಗವಿರಲಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನೇತೃತ್ವ ವನ್ನು ವಹಿಸಿ ಆರಂಭವಾದ ಅಸಂಖ್ಯ ವಿಲಾಸೀ ಗುಂಪುಗಳಿಗೂ "ಬಹುರೂಪಿ'' ಗುಂಪು ಉಳಿದು– ಯಾವುದೇ ಬಗೆಯ ಉಪಯೋಗವೂ ಆಗಲಿಲ್ಲ. 1961ರಲ್ಲಿ ಆಚರಿಸಿದ ಅವರ ಜನ್ಮಶತಮಾನೋತ್ಸವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಈ ಗುಂಪುಗಳೇ ಅವರ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನದ ತುಂಬುಪ್ರವಾಹವನ್ನೂ ಹರಿಸಿದವು. ಆದರೆ ಈ ಎಲ್ಲವೂ ತೋರಿಕೆಯ, ಆಚರಿಸಬೇಕೆಂದು ಆಚರಿಸಿದ ಬಲವಂತದ ಶ್ರದ್ಧಾಂಜಲಿಯಾಯಿತೇ ಹೊರತು ಅದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚೇನಿಲ್ಲ. ಕವಿಯ ಕೆಲಸವನ್ನು ಸತ್ಕರಿಸುವುದು ಜನತೆಯ ಕಾರ್ಯವಾಗಿದ್ದರೂ ಅದನ್ನು ಅವರು ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ

ಕಡೆಗಣಿಸಿದ್ದರು. ಠಾಕೂರರ ಅಸಂಬದ್ಧತೆಯನ್ನು ಕಾಣುವವರಿಗೆ, ಅದು ಬಲವಂತದ ಮಾಘಸ್ನಾನವಾಯಿತು. ಠಾಕೂರರು ಅಷ್ಟೊಂದು ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ನಾಟಕಕಾರಾಗಿದ್ದರೆ, ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಹಸನುಗೊಳಿಸಿ ಸಮೃದ್ಧಿಗೊಳಿಸುವಲ್ಲಿ ಅವರೇಕೆ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸಲಿಲ್ಲ ಎಂದು ಅವರು ಕೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ಠಾಕೂರರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡು ಓದುತ್ತಾ ಹೋದರೆ ಅವುಗಳ ನಾಟಕೀಯ ಸತ್ವಕ್ಕೆ ಮೆಚ್ಚುಗೆಯಾಗುವುದಲ್ಲದೆ ಅವುಗಳ ಪದಶಕ್ತಿಗೂ ನಾವು ಮಾರು ಹೋಗುತ್ತೇವೆ.

ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗೆಗಿನ ಠಾಕೂರರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಅವರು ಸತತವಾಗಿ ಆಲೋಚಿಸುತ್ತಾ ನಡೆದಂತೆ ಪರಿಪಕ್ವವಾಗಿ ಘನೀಕರಿಸ ತೊಡಗಿದವು. ಅವರ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆ ಹೆಚ್ಚು ಬಂಗಾಳಿ ಸಂಸ್ಕಾರದಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಂಡಾಗಲೂ ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಅವರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದ್ದು ಅವಮಾನಕರ ಸಂಗತಿ. ಠಾಕೂರರು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮಾದರಿಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದ ನಂತರ, ಬಂಗಾಳಿ ಜಾನಪದ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿರುವ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯಲಾರಂಭಿಸಿದರು. ಈ ಕೃತಿಗಳು ಜಾತ್ರಾ ನಾಟಕಕಾರ ರಂಗಕೃತಿಗಳಿಗಿಂತ ನಿಜಕ್ಕೂ ಮಿಗಿಲಾದ ಕೃತಿಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಆದರೆ ಅವುಗಳ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಲ್ಪನೆಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ರೂಪರೇಖೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಕುಟುಂಬಕ್ಕೆ ಸೇರಿದಂತೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡವು. ವಂಗರಂಗ ತಾನು ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವಲ್ಲಿ ನಡೆಸಿದ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಸ್ವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಮರೆತು ಅಸಂಗತ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ತಿಳಿಯದೇ ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡಿತು. ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೂಲ ಶಿಲ್ಪಾಚಾರ್ಯರೆನಿಸಿದ್ದ ಗಿರೀಶ್‌ಘೋಷ್ ಹಾಗೂ ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರು ಈ ಅಚಾತುರ್ಯ ಘಟನೆಯನ್ನು ಅರಿತು, ಜಾನಪದ ಮಾಧ್ಯಮದ ಸತ್ವವನ್ನು ಸೆಳೆದುಕೊಂಡು ಬೆಳೆಯಬೇಕಿರುವ ಅಗತ್ಯತೆಯನ್ನು ಒತ್ತಿ ಹೇಳಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಹಣಕೊಟ್ಟು ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗಾಗಿ ಠಾಕೂರರು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸ ಬೇಕಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷ್ ಮತ್ತು ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರಿಗೆ ಈ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇತ್ತು.

1881ರಲ್ಲಿ ಠಾಕೂರರು 'ವಾಲ್ಮೀಕಿ ಪ್ರತಿಭಾ' ಎಂಬ ತಮ್ಮ ಮೊದಲ ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರು. ಅವರು ಕಾಲವಾಗುವ ಒಂದು ವರ್ಷದ ಮುನ್ನ ಅಂದರೆ 1940ರಲ್ಲಿ 'ಶ್ಯಾಮಾ' ಎಂಬ ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರು. ಎಂದರೆ ಈ ಎರಡರ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ಇರಲಿಲ್ಲವೆಂದಲ್ಲ. ಸತತವಾಗಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅವರು ಪ್ರಯೋಗಿಸುತ್ತಲೇ ಇದ್ದರು. ಅಲ್ಲದೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಈಗ ದೊರೆತಿರುವ ಮಾಹಿತಿಗಳಿಂದ ನೋಡಿದರೆ ಅವರೊಬ್ಬ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಟರು. ಎಡ್ವರ್ಡ್

ಥಾಮಸನ್ ರವರು 'ಶರದೋತ್ಸವ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಠಾಕೂರರ ಅಭಿನಯ ಪರಿಣತಿಯನ್ನು ಕಂಡು ಈ ರೀತಿ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. " ಆ ಸಂಜೆಯ ಪ್ರಮುಖ ಆಕರ್ಷಣೆಯ ಪ್ರದರ್ಶನವೆಂದರೆ ರವೀಂದ್ರನಾಥ ಠಾಕೂರರು ಚಂದ್ರಶೇಖರ್ ಮತ್ತು ಕುರುಡ ಕವಿಯಾದ ಬೌಲ್‌ನ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಮನಮುಟ್ಟುವಂತೆ ಅಭಿನಯ ಮಾಡಿದ್ದು. ಈ ಎರಡೂ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಅಮೋಘವಾಗಿ, ಸತ್ವ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅವರು ಕಡೆದು ನಿಲ್ಲಿಸಿದರು. ಆದರೂ ಬೌಲುನ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿನ ಅವರ ತಲ್ಲೀನ ಅಭಿನಯದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ದುರಂತತೆಯ ಉತ್ತುಂಗವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿ ಅದನ್ನು ಕಂಡು ಎಲ್ಲರ ಮನದಲ್ಲೂ ತಡೆಯಲಾಗದಷ್ಟು ಉತ್ಕಟತೆಯನ್ನೂ ಉಕ್ಕಿಸಿತು''. ಅರವತ್ತೆರಡು ವರ್ಷ ವಯಸ್ಸಿನ ಠಾಕೂರರು ಹರೆಯ ವಯಸ್ಸಿನ ಪಾತ್ರವಾದ ಜಯಸಿಂಗ್‌ನ ಭೂಮಿಕೆಯನ್ನು 'ವಿಸರ್ಜನ್' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದಾಗ, ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹಿರಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿ ಅಮ್ರಿತ್ ಲಾಲ್ ಬಸುರವರು ಇಂಡಿಯನ್ ಡೈಲಿ ನ್ಯೂಸ್‌ನ 4ನೇ ಸೆಪ್ಟೆಂಬರ್ 1923ರ ಸಂಚಿಕೆಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಬರೆದರು: "ನಾಟಕದ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮುಂದುವರಿದಂತೆಲ್ಲಾ, ಹಳೆಯ ರಂಗದ ಕುದುರೆಯಾದ ನನಗೆ, ಅಭಿನಯ ಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ಪಾಠಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಿರುವಂತೆ ಭಾಸವಾಯಿತು. ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಕವಿ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ನಟನೂ ಹೌದು.'' ಪ್ರಮಥನಾಥ್ ಬಿಶಿಯವರು 'ರವೀಂದ್ರನಾಥ್ ಮತ್ತು ಶಾಂತಿನಿಕೇತನ' ಎಂಬ ತಮ್ಮ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. "ಯಾರಾದರೂ ಶಾಂತಿನಿಕೇತನದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಬರೆದಾಗ ಅಲ್ಲಿನ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಅದೆಷ್ಟು ವೇಗವಾಗಿತ್ತು ಎಂದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ನಾವು ಕಂಡಿರುವಂತೆಯೇ ಮೊದಲಿಗೆ ಉಡಿಗೆ ತೊಡಿಗೆಗಳನ್ನು ಬೇರೆಡೆಯಲ್ಲಿ ಬಾಡಿಗೆಗೆ ತಂದು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಬಲು ಬೇಗ ಅಲ್ಲಿಯ ಕಲಾವಿದರೇ ವಿನ್ಯಾಸ ಮಾಡಿ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದ ಉಡುಪುಗಳನ್ನು ಧರಿಸುವ ಹಂತವನ್ನು ರಂಗ ಮುಟ್ಟಿತು. ಕಲಾವಿದರೇ ಹಿಂಬದಿಯ ದೃಶ್ಯಾವಳಿ ಹಾಗೂ ಮುಂಬದಿಯ ಪರದೆಗಳನ್ನು ರಚಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಝುಗಝುಗಿಸುವ ವೇಷಭೂಷಣ ಹಾಗೂ ಆಭರಣಗಳನ್ನು ಧರಿಸುವ ಅಭ್ಯಾಸ ಸಾವಧಾನವಾಗಿ ಬಿಟ್ಟು ತೊಲಗಿತು. ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂಗೆ ಬದಲಾಗಿ ವೀಣಾ, ಎಸ್‌ರಾಜ್ ಹಾಗೂ ಕೊಳಲುಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಲು ಆರಂಭವಾಯಿತು''.

ಠಾಕೂರರಿಗೆ ಕಲ್ಕತ್ತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನೀತಿ ನಡವಳಿಕೆಗಳು ಸರಿ ಬರಲಿಲ್ಲ. ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿಯೇ ಅಂದರೆ, ಸುಮಾರು 1902ರ ವೇಳೆಗೆ ಅವರು 'ವಂಗದರ್ಶನ' ಎಂಬ ಪತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಹೀಗೆಂದು ಬರೆದರು:

"ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ರಂಗಮಂಚವನ್ನು ವಿವರಿಸಿ ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ ಬಣ್ಣದ ಪರದೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಯಾವ ಮಾತೂ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ಇದರ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯದೇ ಬಿಟ್ಟಿರುವುದು ಯಾವುದೇ

ವಿಧವಾದ ಹೆಚ್ಚಿನ ನಷ್ಟ ಉಂಟುಮಾಡಿದೆ ಎಂದು ನನಗನ್ನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. .....ಅಭಿನಯ ಕಲೆ, ರಚಿಸಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಅಧೀನವಾಗಿರಬೇಕು. ಹೀಗೆಂದರೆ ಅದು ಎಲ್ಲ ಕಲೆಗಳಿಗೂ ಅಡಿಯಾಳಾಗಿರಬೇಕೆಂಬ ಅರ್ಥವಲ್ಲ. . . . . ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ, ನಟನಿಗೆ ಅಗತ್ಯವಾಗಿ ಬೇಕಾಗಿರುವ ಸಾಮಗ್ರಿ ಎಂಬುದನ್ನೇನೂ ಹೊಸದಾಗಿ ಹೇಳುವ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ನಟನ ಹಿಂದೆ ಚಿತ್ರಿಸಿರುವ ಬಣ್ಣದ ಪರದೆಗಳೇಕೆ?. . . . . ಒಂದು ಅಥವಾ ಎರಡು ಮರಗಳನ್ನು, ಅಥವಾ ಕೊರಡಿಯನ್ನು ಅಥವಾ ನದಿಯನ್ನು, ಊಹಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುವುದು ಕಷ್ಟವಾಗಲಾರದು. ಇಂತಹ ಒಂದು ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನೂ ನಾವು ಮಾಡಲು ಅವಕಾಶ ಕೊಡದಂತೆ, ಬಣ್ಣದ ಪರದೆಗಳನ್ನು ಹಾಕಿದರೆ ಅದು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಯಾವ ವಿಧವಾದ ನಂಬಿಕೆಯೂ ಇಲ್ಲ ಎನ್ನಿಸುವ ಪೂರ್ಣ ಅಪನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಸಾರಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ನಾನು ಬಂಗಾಳದ ಜಾತ್ರಾವನ್ನು ಬಹಳವಾಗಿ ಮೆಚ್ಚುತ್ತೇನೆ. ಈ ಜಾತ್ರಾದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ನಟರಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸುವಂತಹ ಯಾವ ಸಾಧನವೂ ಗೋಚರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಇದರಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ನಂಬಿಕೆ ಹಾಗೂ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಇಬ್ಬರಲ್ಲೂ ಸಹಜವಾಗಿ ಏರ್ಪಟ್ಟಿರುವುದರಿಂದ, ಪ್ರಯತ್ನಕ್ಕೆ ಪೂರ್ಣ ಯಶಸ್ಸಿನ ಫಲ ದೊರೆಯುವಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪವೂ ಕಷ್ಟವಾಗುವುದಿಲ್ಲ''..

ಠಾಕೂರರಿಗೆ ಅಂದಿನ ಅಭಿನಯದ ರೀತಿಯು ಸರಿಕಂಡುಬರಲಿಲ್ಲ. ಅವರು 'ಪಥೇರ್‌ಸಂಚಯ' ಎಂಬ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಬರೆದರು:

" ಅಭಿನಯ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ, ಇತರ ಯಾವುದೇ ಕಲೆಯಲ್ಲಿರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಒತ್ತು ಅನುಕರಣೆಯ ಮೇಲೆ ಇದ್ದರೂ, ಅದು ಗಿಳಿಯ ಪಾಠದ ಕಲೆಯಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಸರ್ವವಿದಿತ. ಅದು ನೈಸರ್ಗಿಕತೆಯ ತೆರೆಸರಿಸಿ, ವಸ್ತುಗಳ ಅಂತರ್ಯದ ಆಗು ಹೋಗುಗಳ ಸತ್ಯತೆಯನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುವ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಹೊತ್ತಿದೆ. ಅಂತಹುವುದರಲ್ಲಿ ನೈಸರ್ಗಿಕ ಅನುಕರಣೆಗೇ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ಕೊಟ್ಟರೆ, ಅಂತರಂಗದ ದೃಷ್ಟಿ ಮೋಡಗಳಿಂದ ಮುಸುಕಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಪಾತ್ರ ತನ್ನಲ್ಲಿ ನಡೆವ ಭಾವುಕ ವಿಕ್ಷುಬ್ಧತೆಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಭೀಕರ ರೋಷಪೂರ್ಣವಾದ ಭಂಗಿಗೆ ಹಾಗೂ ಆವೇಶಯುಕ್ತ ಮಾತಿಗೆ ಮೊರೆಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೇನೆಂದರೆ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವುದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಸತ್ಯವನ್ನು ಅವನು ಅನುಕರಿಸಲು ಹೋಗುವುದು. ಸುಳ್ಳಿನ ಸಾಕ್ಷಿಯಂತೆ ಅವನು ಅದನ್ನು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆ ಮಾಡಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬೇಕು. ನಮ್ಮ ರಂಗ ಭೂಮಿಯಲ್ಲೇ ನಾವು ದಿನನಿತ್ಯವೂ ಮನಕರಗಿಸುವಂತಹ ದೊಂಬರಾಟವನ್ನು ಈ ಸುಳ್ಳಿಗೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಿರುತ್ತೇವೆ". ಅವರು ಅಂದಿನ ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಆರಾಧ್ಯಮೂರ್ತಿಗಳಾಗಿದ್ದ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಕಲಾವಿದರುಗಳನ್ನು ಬಿಡಲಿಲ್ಲ. "ಆದರೆ ನಾನು ಈ ರೀತಿಯ ಅಭಿನಯದ ಜ್ವಲಂತ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ಕಂಡೆ. ಅಲ್ಲಿ ನಾನು

'ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಲಾಮರ್ ಮೂರ್‌ರವರ 'ಬ್ರೈಡ್' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಇರ್ವಿಂಗ್‌ರವರ ಅಭಿನಯವನ್ನು ನೋಡಲು ಹೋದೆ. ಅದನ್ನು ನೋಡಿದವನೇ ನಾನು ಮೂಕವಿಸ್ಮಿತವಾಗಿ ಹೋದೆ. ಅವರ ಮಿತವಿಲ್ಲದ ಸಂಯಮರಹಿತದ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿತ ಅಭಿನಯ, ನಾಟಕಗಳ ಅರ್ಥ ಲಾಲಿತ್ಯವನ್ನೂ, ಅಂತರ್ಯದ ಭಾವನಾಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹಾಳು ಮಾಡಿತು. ಇಂದ್ರಿಯಗಳಿಗೆ ಆಹ್ಲಾದವನ್ನುಂಟುಮಾಡಿದರೂ, ವಸ್ತುವಿನ ಅಂತಃಸತ್ವವನ್ನು ದರ್ಶಿಸುವಲ್ಲಿ ನಿಂತಿತು''. ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಹೊಗಳಿಕೆಯಿಲ್ಲದ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನೇ ಪುನಃ ಪುನಃ ಠಾಕೂರರು ಹೇಳಿದರು. "ಬಂಗಾಳದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರದರ್ಶನ ವೈಖರಿ ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲೂ ಆಶಾದಾಯಕವಾಗಿಲ್ಲ. ಯಾರಾದರೂ ಕಲಾವಂತಿಕೆ ಮತ್ತು ರಸವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಪಡೆದು, ಅಲ್ಲಿಗೆ ಹೋದರೆ ಅವರು ಬಹಳ ಇಕ್ಕಟ್ಟಿನ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿಕೊಂಡಂತೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ.'' ಕಡೆಯದಾಗಿ 1929ರಲ್ಲಿ 'ತಪತಿ' ಗಾಗಿ ಬರೆದ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಠಾಕೂರರು ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದರು. "ಆಧುನಿಕ ಯುರೋಪಿನ ರಂಗಮಂದಿರಗಳ ಅಲಂಕರಣ ಸಾಮಗ್ರಿಯಾಗಿ ಉಪಯೋಗ ಮಾಡುವ ಸಹಜ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಮತ್ತು ಬಣ್ಣ ಬಳಿದ ಪರದೆಗಳು ನಿಜಕ್ಕೂ ಅವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಅಭ್ಯಾಸದ ರೀತಿಯಾಗಿದೆ. ಅದು ಮಕ್ಕಳಾಟಿಕೆಯಂತಹುದು. ಅಲ್ಲದೆ ವಂಚನೆ ಮಾಡುವ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ಉಪಯೋಗಿಸಿರುವಂತಹುದು. ಅದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಲಾ ಮಾಧ್ಯಮದ ನಡುವೆ ಬಲವಂತದಿಂದ ತುರುಕಿದ ತಡೆಗಟ್ಟು. ಇದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಕಡಿವಾಣ ಹಾಕಿ, ಅದರ ಸುತ್ತ ಬೇಲಿ ಹಾಕಿ, ನೋಟವನ್ನು ಕಿರಿದಾಗಿಸುವ ಸಾಧನ. ಆ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ನಾನು ನನ್ನ ಕೈ ನಿಲುಕಿನಲ್ಲಿರುವ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಹಾಸ್ಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲು ಇಷ್ಟಪಡುವುದಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ತ್ವರಿತಗತಿಯ ದೃಶ್ಯಗಳ ಬದಲಾವಣೆ, ಪರದೆಗಳನ್ನು ಮೇಲೇರಿಸುವುದು, ಕೆಳಗಿಳಿಸುವುದು ಇಂತಹ ಅಸಂಗತ ಅಡೆತಡೆಗಳನ್ನು ನಾನು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಕಡೆ ಹೊರಗಡೆಯ ಸಹಜತೆಯನ್ನು ಇದು ಕಲಾ ಹೀನವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವುದಲ್ಲದೆ ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆ ಅಂತರಂಗದ ಸತ್ಯ ಹೊರಹೊಮ್ಮಲಿಕ್ಕೆ ಬಾಧಕವಾದ ತಡೆಯಾಗುತ್ತದೆ''.

ದೀರ್ಘವಾಗಿ ಬರೆದಿರುವ ಠಾಕೂರರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವುಗಳು ಅಸಹಜ ಹುಟ್ಟು ಪಡೆದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಿಃಸ್ಸತ್ವದ ಅಂತ್ಯ ಮತ್ತು ಅಸಂಬದ್ಧ ತೊಳಲಾಟವನ್ನು ಕಂಡಿದ್ದ ಅವರ ನಿಲುವನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ತಮ್ಮದೇ ಆದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅವರು ನಾಟಕೀಯತೆ ಹಾಗೂ ರಂಗಭೂಮಿಯ ರೀತಿ ನೀತಿಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡು, ನಿಜಕ್ಕೂ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಿ ಬೆಳೆಯಬಹುದಾದ ಒಂದು

ರಂಗಮಾಧ್ಯಮದ ಹಾದಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದರು. ನೆಲದ ಬದುಕಿಗೆ, ಅಂದಿನ ವಾತಾವರಣಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿ ಬೆಳೆದ ಬುದ್ಧಿಮತ್ತೆಯನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುವ ಭಾರತೀಯ ವಸ್ತು ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿಗೊಂಡ ಏಕತೆಯನ್ನು ಎರಕ ಹೊಯ್ಯುವ ನೀತಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಲ್ಲದೆ, ಹೊರತೋಟಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸ್ಪಂದಿಸದೆ, ಒಳತೋಟಿಯ ಪ್ರತಿಸ್ಪಂದನದ ನಾಡಿ ಮಿಡಿತವಾಗಿ, ಪರಂಪರಾನುಗತವಾದ ಮೂಲಗಳಿಂದ ಆಯ್ದು ಎಲ್ಲ ಸತ್ವವನ್ನು ಮೈಯುಣಿಸಿಕೊಂಡು ವಿಶ್ವಮಾನ್ಯವಾದ ನಿತ್ಯಸತ್ಯವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಬಲ್ಲ ಮಹಾನ್ ವಿರಾಟ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಲ್ಪನೆ ಅವರದ್ದು. ಆದರೆ ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಸಾಮಾಜಿಕ, ಆರ್ಥಿಕ ಹಾಗೂ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಮಿಲನದಿಂದ ಪುಷ್ಟಿಗೊಂಡ ರಂಗಭೂಮಿ. ಠಾಕೂರರು ಸಣ್ಣಸಣ್ಣ ಹಾಗೂ ಪರಸ್ಪರ ಅವಲಂಬಿತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಿರ್ಮಾಣದ ಬಗೆಗೆ ಆಶೆ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದರು. ಅಂದರೆ "ಅಭಿಮಾನವಿರುವ, ಸುಸಂಸ್ಕೃತರಾಗಿ ಬೆಳೆಯಬೇಕೆಂದಿರುವ ಆಶೆಯುಳ್ಳ ಕಲಾವಿದರು ಒಟ್ಟಿಗೆ ಸಂಧಿಸಿ, ಬೆಳೆಯುವ ತಾಣವಾಗಬೇಕೆಂಬುದು ಅವರ ಕಲ್ಪನೆ''. ಆದರೆ ಇಂತಹ ಉದಾತ್ತ ಧ್ಯೇಯದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆ, ವಿಶಾಲವಾದ ಹರಹಿನ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಪಡೆದ ರಂಗಭೂಮಿ ಈಗಾಗಲೇ ರೂಪುಗೊಂಡಿದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ ಇವುಗಳಿಗೆ ಮಾನ್ಯತೆ ಮತ್ತು ಘನತೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಅವರು ಅರಿತಿಲ್ಲವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ವೇಳೆ ಅಂತಹ ಒಂದು ವಾತಾವರಣ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಿದ್ದರೂ, ಅದು ಆಶಿಸಿದ ರೀತಿಯ ಉತ್ಪತ್ತಿಯಾಗಿ ಉಚ್ಛ್ರಾಯಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಿತ್ತೆಂಬುದು ಅನುಮಾನಾಸ್ಪದವಾದ ವಿಷಯ. ಐವತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪುನರುತ್ಥಾನ ಠಾಕೂರರು ಮಾತನಾಡಿದ ಇಂತಹ ಸಣ್ಣ ಸಣ್ಣ ರಂಗಮಂಡಳಿಗಳಿಂದಲೇ ಆಯಿತೆನ್ನುವುದು ಸಂತಸದ ಸಂಗತಿ. ಇಂತಹವುಗಳನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದವರ ಮನೋಧರ್ಮವೂ ಕೂಡ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಠಾಕೂರರ ದೃಷ್ಟಿಯಂತೆಯೇ ಇದ್ದಿತು. ಆದರೆ ಹೊಸ ನಾಟಕದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ದಿಶೆಯಲ್ಲಿ ಠಾಕೂರರು ನೇರವಾದ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಬಹುದು ಎನ್ನುವ ನಿಶ್ಚಿತ ಅಥವಾ ಸರಳೀಕೃತ ಊಹೆ ಕೂಡ ಒಪ್ಪುವಂತಹುದಲ್ಲ. ಯುದ್ಧದ ನಂತರದ ಹಾಗೂ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಾನಂತರದ ಕಾಲಾವಧಿಯಲ್ಲಿ ಬಂಗಾಳಿ ಅಲ್ಪಸಂಖ್ಯಾತ ರಂಗಮಂಡಳಿಗಳು ಹೊಸನಿರ್ದೇಶನದ ಗೊತ್ತುಗುರಿಗಳನ್ನು ಠಾಕೂರರ ಯೋಜನೆಗಳಿಂದ ಮತ್ತು ನವ್ಯ ಪ್ರಚೋದನೆಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಂದ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿವೆ ಎಂದರೆ ಒಪ್ಪಬಹುದಾದ ಮಾತು.

ಹದಿಮೂರನೆಯ ಪರಿಚ್ಛೇದ

1930–1944ರ ರಂಗ ಭೂಮಿ

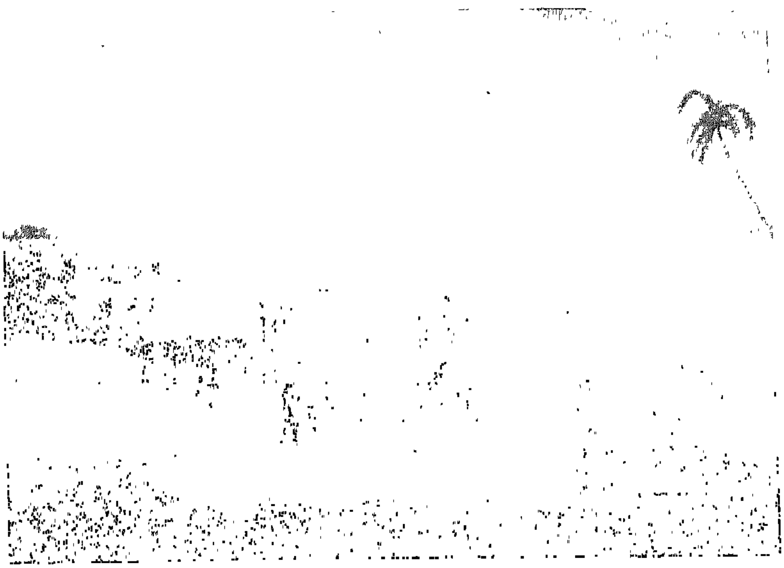
ಮೂವತ್ತರ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಪ್ರಾಚೀನಮಾರ್ಗ ಹಿಡಿಯುವ ಸ್ಪಷ್ಟ ನಿದರ್ಶನಗಳು ಕಂಡು ಬಂದವು. ಕಲ್ಕತ್ತಾ ನಗರ ಒಂದೇ ಸಮನೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಅದರ ಆರ್ಥಿಕ ಸ್ಥಿತಿಗತಿ ಹದಗೆಟ್ಟುಹೋಗಿತ್ತು. ಆ ದಶಕದ ಮೊದಲ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ರಾಜಕೀಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆ ಪಡೆಯಿತು. 1929ರಲ್ಲಿ ಕಾಂಗ್ರೆಸ್ ಪಕ್ಷವು ಸಂಪೂರ್ಣ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಗಳಿಕೆಯೇ ತನ್ನ ಗುರಿಯೆಂದು ಘೋಷಿಸಿತು. ಗಾಂಧೀಜಿಯವರು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಆಂದೋಲನವನ್ನು ರೂಪಿಸಿದಂತೆ ಸಾವಿರಾರು ಜನ ಸೆರೆಹಿಡಿಯಲ್ಪಟ್ಟರು. ದೇಶದ ಎಲ್ಲ ಭಾಗಗಳಲ್ಲೂ, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಬಂಗಾಳ ಮತ್ತು ಪಂಜಾಬ್ ಪ್ರಾಂತದಲ್ಲಿ, ದಂಗೆಕೋರ, ತೀವ್ರಗಾಮಿ ಗುಂಪುಗಳು ಹುಟ್ಟಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಕಾಳ್ಗಿಚ್ಚನ್ನು ಎಲ್ಲೆಡೆಯೂ ಹಬ್ಬಿಸಿದವು. ಮುಂಚಿನಂತೆಯೇ ರಂಗಭೂಮಿ ಈ ಬಗೆಯ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾಗಿದ್ದ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಭಾವನೆಗಳಿಗೆ ಸ್ಪಂದಿಸಲಿಲ್ಲ. ಸಂವಿಧಾನಾತ್ಮಕ ತಿದ್ದುಪಡಿಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ 1935ರ ಭಾರತ ಸರ್ಕಾರದ ಕಾಯಿದೆ ಹೊರಬಂದಮೇಲೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಆಂದೋಲನದ ಬಿಸಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಉಡುಗಿ ಹೋಯಿತು. ಆಂದೋಲನದ ಸತ್ವವೂ ಬದಲಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸತ್ವಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಬದಲಾವಣೆ ಹೊಂದಿ, ಅದರಂತೆ ಮಾರ್ಪಾಡುಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾ ಹೋಯಿತು. ರಂಗಭೂಮಿ ಈ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಾಗೂ ರಾಜಕೀಯ ಬದಲಾವಣೆಗಳ ಸತ್ವತೆಯ ಅರಿವಿಲ್ಲದಂತೆ ಕಲ್ಲಾಗಿ ಹೋಯಿತು. ಹದಗೆಡುತ್ತಿದ್ದ ಆರ್ಥಿಕ ಸ್ಥಿತಿಗತಿಗಳು, ಪರಂಪರಾನುಗತವಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದವರಿಂದ ಸಿಗುತ್ತಿದ್ದ ಪೋಷಣೆಯನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಿದವು. ಇದರಿಂದಾಗಿಯೂ ರಂಗಭೂಮಿ ನಡೆದ ಘಟನೆಗಳಿಗೆ ಮೌನ ಧರಿಸಿರಬೇಕು. ಆನಂತರದ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಒಳ್ಳೆಯ ನಾಟಕಗಳ ಕೊರತೆಯೂ ಬಹಳ. ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರು ಜನಪ್ರಿಯಗೊಳಿಸಿ

ಅಭಿನಯಿಸಿದ ಪಾತ್ರ ಹಾಗೂ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳು ಅಪಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾದವು. ನಾಟಕ ಎಲ್ಲಿದೆ ಎಂದು ಹಿಂತಿರುಗಿ ಕೇಳಿ ಜನ ಅಣಕಿಸುತ್ತಿದ್ದರು.

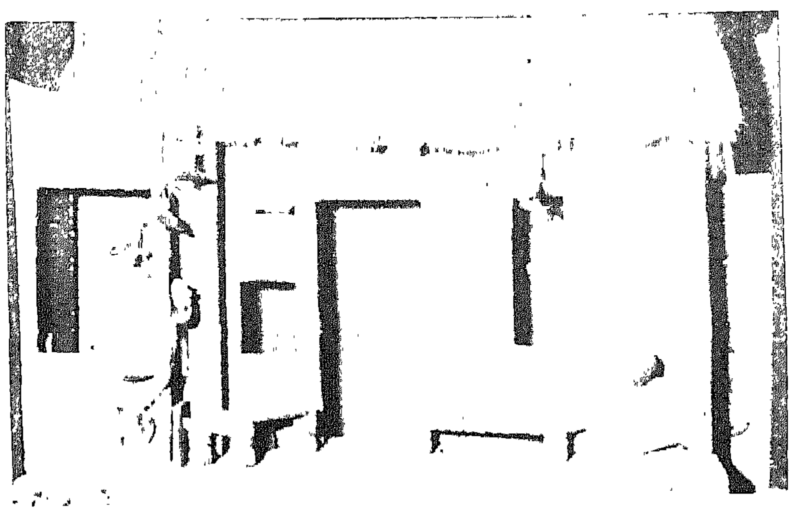
ಮೂವತ್ತರ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರಂಗಮಂದಿರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳ ಪಟ್ಟಿ ನೋಡಿದರೆ ವ್ಯಥೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ನಿರ್ಜೀವವಾಗಿದ್ದ ಹಳೆಯ ನಾಟಕಗಳು ಮಾತ್ರ ಕಂಡು ಬರುತ್ತವೆ. ಡಿ.ಎಲ್.ರಾಯ್, ಕೆ.ಪಿ. ವಿದ್ಯಾವಿನೋದೆ, ಅಪರೇಶ್ ಮುಖರ್ಜಿ ಮತ್ತು ಜೋಗೇಶ್ ಚೌಧುರಿಯವರ ನಾಟಕಗಳೂ ಚಲಾವಣೆ ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದ್ದವು. ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಹಾಗೂ ಕಥೆಗಳ ನಾಟಕ ರೂಪಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತ್ರ ಸ್ವಲ್ಪ ಆಶೆ ಇನ್ನೂ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿತು. ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರ ನಿರ್ದೇಶನದ ನಿಷ್ಕೃಷ್ಟತೆಯನ್ನಾದರೂ ಜನ ಬಯಸದೆ ಕೈ ಬೀಸ ಹತ್ತಿದರು. ಮತ್ತೂ ಹಳೆಯ ಜಾಡಿನಲ್ಲಿ ನಡೆದು ಕಲಾವಿದರ ಅಭಿನಯ ಚಾತುರ್ಯವನ್ನಷ್ಟೇ ನಂಬಿ ಉಳಿತರು.

ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಮಾತನಾಡಬಲ್ಲ, ಹಾಡಬಲ್ಲ ಚಲನ ಚಿತ್ರ ಬಂದು ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಮತ್ತಷ್ಟು ಜಟಿಲಗೊಳಿಸಿದವು. ಮೂಕ ಚಲನಚಿತ್ರವಂತೂ ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯ ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಗಟ್ಟಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಮಾತಾಡುವ ಚಿತ್ರದ ಕಾರಣ ರಂಗಭೂಮಿಗಿದ್ದ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯ ಮಾರುಕಟ್ಟೆ ಈಗ ಇನ್ನಷ್ಟು ಹದಗೆಟ್ಟಿತ್ತು. ಇಂಥ ಸಂಕ್ರಮಣದಲ್ಲಿಯೂ ರಂಗಭೂಮಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಮೈಯೇರಿ ಬಂದಿದ್ದ ಉತ್ಪಾತವನ್ನು ಬದಿಗೆ ಸರಿಸಿ ಉಸಿರಾಡಿದ ಕಾರಣಗಳೆಂದರೆ ಎರಡು. ಮೊದಲಿಗೆ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಸಂದರ್ಶಿಸುವುದು ಬಂಗಾಳಿ ಭದ್ರಲೋಕಗಳಿಗೆ ಒಂದು ನಿರಂತರದ ಅಭ್ಯಾಸವಾಗಿ ಉಳಿದದ್ದು. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಅನೇಕ ಶ್ರೇಷ್ಠ, ಪ್ರತಿಭಾನ್ವಿತ ನಟರುಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು.

ಡಿ.ಎಲ್. ರಾಯ್ ಮತ್ತು ಕೆ.ಪಿ. ವಿದ್ಯಾವಿನೋದೆಯವರು ಸಮಕಾಲೀನರು. 1926ರಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾವಿನೋದೆಯವರು ಮರಣ ಹೊಂದಿದ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಇವರಿಬ್ಬರ ಕೆಲವೇ ನಾಟಕಗಳು – ಚಂದ್ರಗುಪ್ತ, ಷಹಜಹಾನ್ ಮತ್ತು ಅಲಂಗೀರ್ – ಖ್ಯಾತಿಗೊಂಡು ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದವು. ಇವು ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳು. ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ಬಂದ ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ಹಿಡಿಸದ ವಿಷಯವಾದರೂ ಕೆಲವರು ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ಆದರೆ ಸಚಿನ್ ಸೇನ್ ಗುಪ್ತರವರನ್ನುಳಿದು ಇತರರಿಗೆ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳು ದಕ್ಕಲಿಲ್ಲ. ಉಳಿದವರು ಬಹುಪಾಲು ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನೇ ರಚಿಸಿದರು. ಆದರೆ ಹಿಂದಿನ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ರಚಿಸುತ್ತಿದ್ದ 'ಸುಧಾರಣಾತ್ಮಕ' ನಾಟಕಗಳನ್ನಲ್ಲ; ಮಾನಸಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮಾಡಿದಂತಹವು. ಉಳಿದವು



ಚೌರಂಗೀ ರಂಗಮಂದಿರ (ಕೃಪೆ : ಆರ್. ಪಿ. ಗುಪ್ತ)



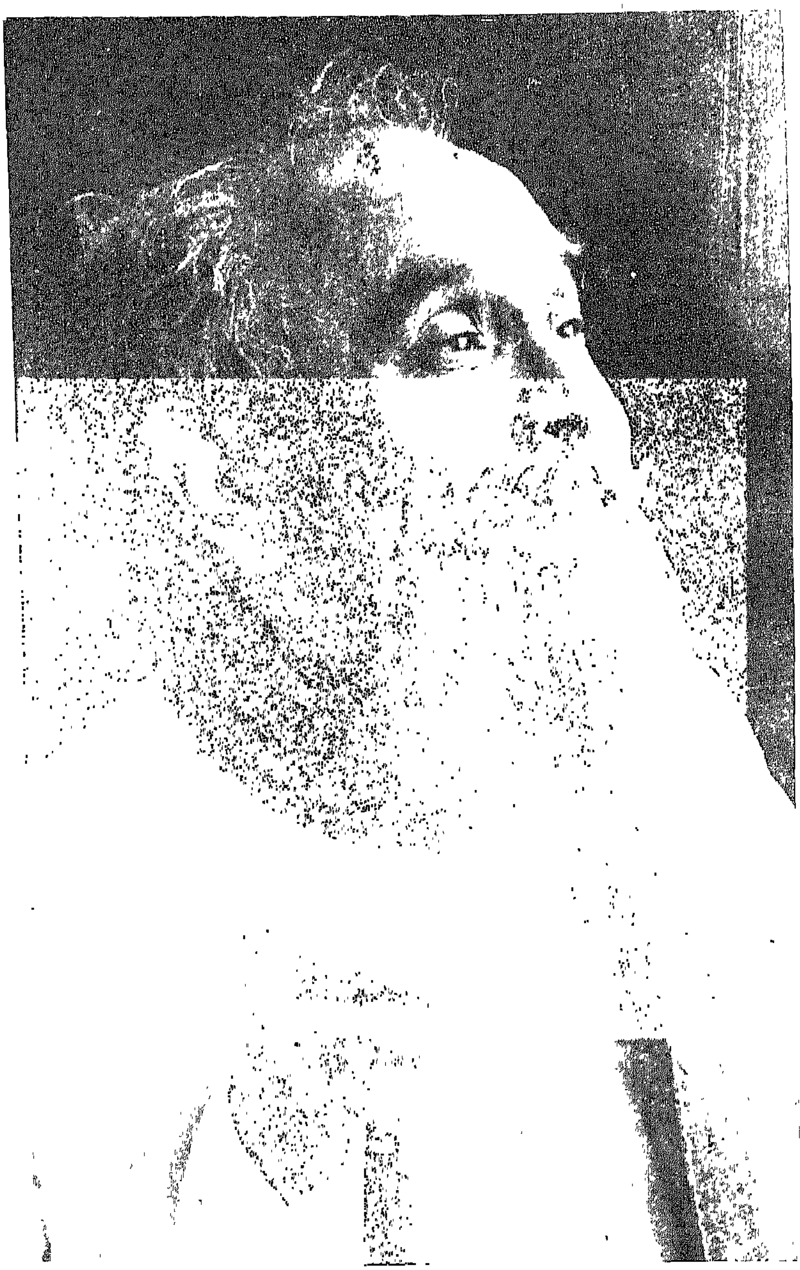
ರವೀಂದ್ರನಾಥರ ಡಾಕ್‌ಘರ್ ನಾಟಕದ ಸೆಟ್ಟಿನ ಮಾದರಿ
(ಕೃಪೆ : ಪತಿಭಾ ಅಗರ್‌ವಾಲ್)



ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷ್ (ಕೃಪೆ : ನಿರ್ಮಾಲ್ಯ ಆಚಾರ್ಯ)



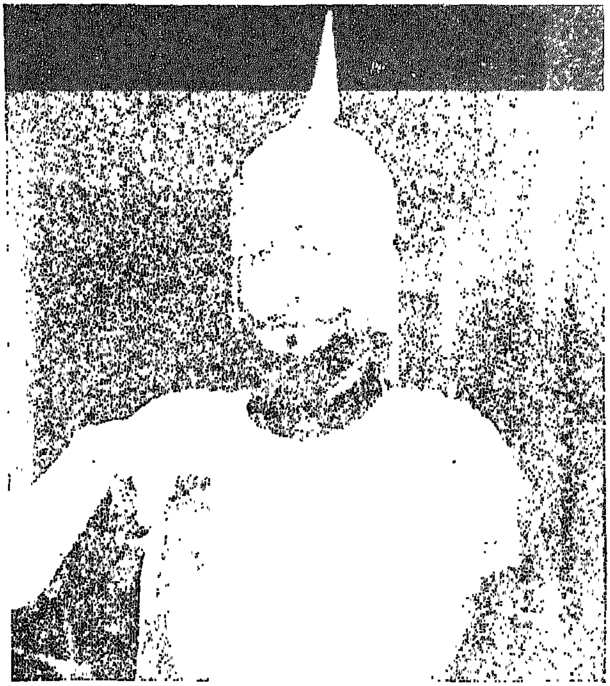
ಸರಳ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಮರೇಂದ್ರ ದತ್ತ
(ಕೃಪೆ : ಸಮೀಕ್ ಬಂಧೋಪಾಧ್ಯಾಯ)



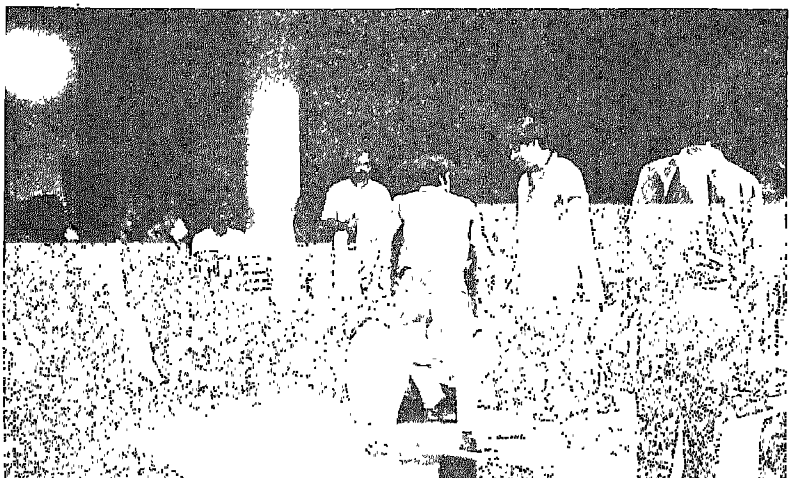
ಬಿಜಯ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ರಾಶಬಿಹಾರಿ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿ
(ಕೃಪೆ: ಹಿಮಾನಿಶ್ ಗೋಸ್ವಾಮಿ ; ಛಾಯಾಚಿತ್ರ : ಪರಿಮಳ್ ಗೋಸ್ವಾಮಿ)



ವಾಲ್ಮೀಕಿ ಪತಿಭಾ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ರವೀಂದ್ರನಾಥ್ ಠಾಕೂರ್ ವಾಲ್ಮೀಕಿ
ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ (ಕೃಪೆ : ಬಹುರೂಪಿ)



ರಜಿಯಾ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಹೀಂದ್ರ ಚೌಧುರಿ
(ಕೃಪೆ : ಹಿಮಾನಿಷ್ ಗೋಸ್ವಾಮಿ. ಛಾಯಾಚಿತ್ರ : ಪರಿಮಳ್ ಗೋಸ್ವಾಮಿ)



ಬಾದಲ್ ಸರ್ಕಾರ್ ಅವರ ಪ್ರಯೋಗ ಸಗಿನಾ ಮಹತೊ
(ಕೃಪೆ : ಸಮೀಕ್ ಬಂಧೋಪಾಧ್ಯಾಯ)



ಥಿಯೇಟರ್ ವರ್ಕ್‌ಷಾಪ್ ಅವರ ಪ್ರಯೋಗ ಚಾಕ್ ಛಾಂಗಾ ಮೊಧು
(ಕೃಪೆ : ನಿಮಾನಿ ಘೋಷ್ ಮತ್ತು ಬಿಭಾಸ ಚಕ್ರವರ್ತಿ)



ಸೌಮಿತ್ರ ಚಟರ್ಜಿ ವಿರಚಿತ ಮತ್ತು ನಿರ್ದೇಶಿತ ನೀಲಕಂಠ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸೌಮಿತ್ರ ಚಟರ್ಜಿ ಮತ್ತು ಸಯಾನಿ (ಕೃಪೆ : ನಾಟ್ಯ ಶೋಧ ಸಂಸ್ಥಾನ್)



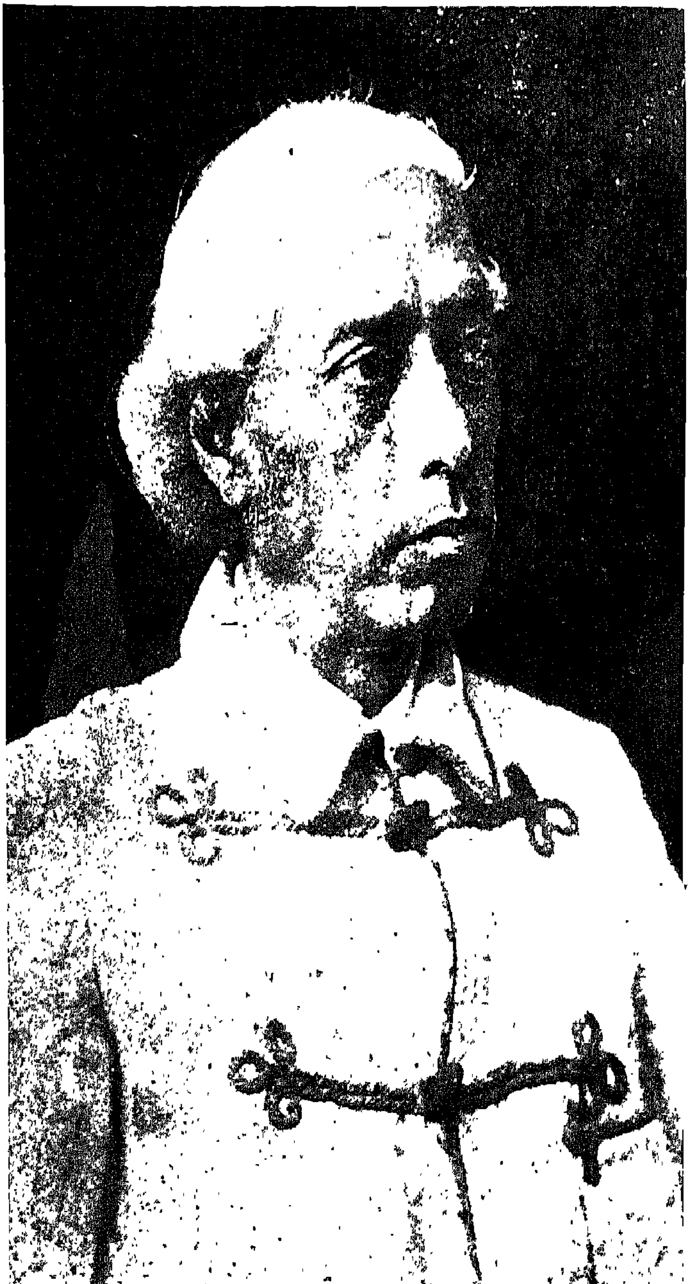
ದರ್ಪಣೆ ಶರತ್ ಶಷಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸೌಮಿತ್ರ ಚಟರ್ಜಿ ಮತ್ತು ಲಾಬಣಿ ಸರ್ಕಾರ್. ನಾಟಕ : ಮನೋಜ್ ; ನಿರ್ದೇಶನ : ಸೌಮಿತ್ರ ಚಟರ್ಜಿ (ಕೃಪೆ : ನಾಟ್ಯ ಶೋಧ ಸಂಸ್ಥಾನ್)



ಪ್ರಫುಲ್ಲ ನಾಟಕದ ಜೋಗೇಶ್ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷ್ (ಕೃಪೆ : ನಿರ್ಮಾಲ್ಯ ಆಚಾರ್ಯ)



ಸಿಸಿರ್ ಬಾಧುರಿ (ಕೃಪೆ : ಹಿಮಾನಿಷ್ ಗೋಸ್ವಾಮಿ; ಛಾಯಾಚಿತ್ರ : ಪರಿಮಳ್ ಗೋಸ್ವಾಮಿ)



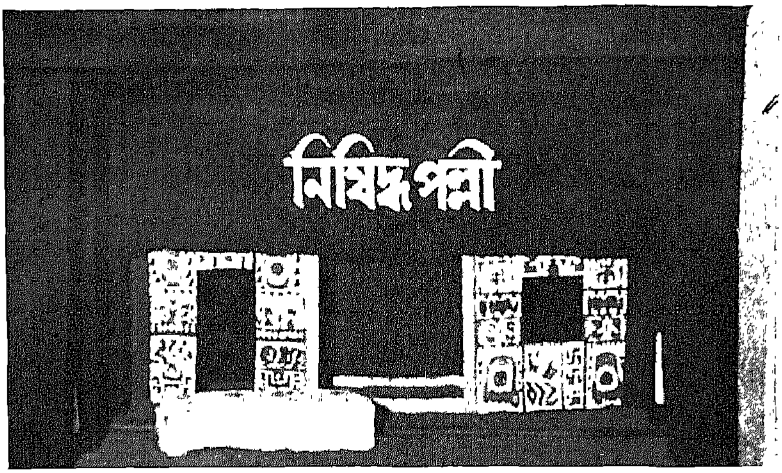
ಅರ್ಧೇಂದು ಮುಸ್ತಾಫಿ (ಕೃಪ : ನಿರ್ಮಾಲ್ಯ ಆಚಾರ್ಯ)



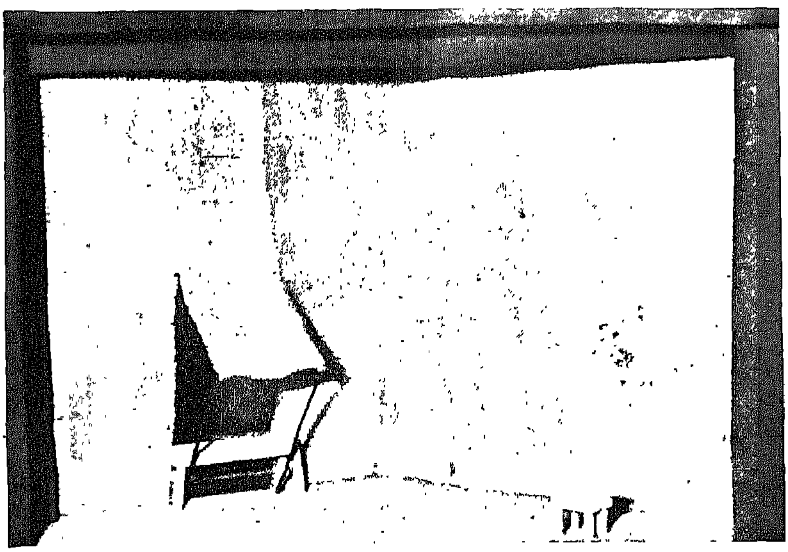
ಬಿನೋದಿನಿ ದಾಸಿ (ಕೃಪೆ : ನಿರ್ಮಾಲ್ಯ ಆಚಾರ್ಯ)



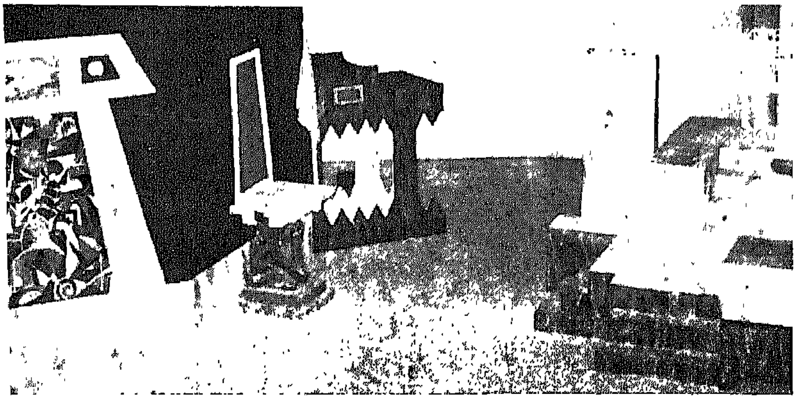
ರಾಜ ಒಡಿಪಸನಲ್ಲಿ ಶೊಂಭು ಮಿತ್ರ ಮತ್ತು ತೃಪ್ತಿ ಮಿತ್ರ (ಕೃಪೆ : ಶಾಂತಿದಾಸ್)



ನಂದಿಕರ್ ಪ್ರೊಡಕ್ಷನ್ಸ್ ಅವರ ತೀನ್ ಪೊಯ್ಯರ್ ಪಾಲ ನಾಟಕದ ಸೆಟ್ಟಿನ ಮಾದರಿ
(ಕೃಪೆ : ಪ್ರತಿಭಾ ಅಗರ್‌ವಾಲ್)



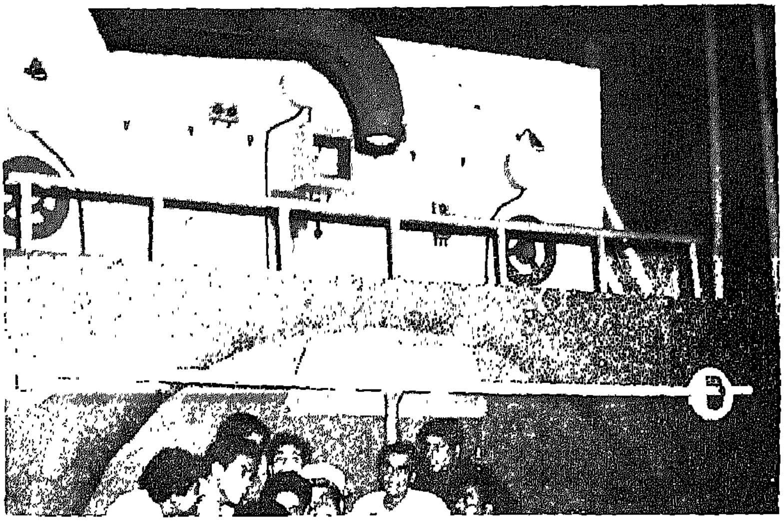
ಐ.ಪಿ.ಟಿ.ಎ. ಪ್ರಯೋಗ ನಭಾಣ್ಣ ನಾಟಕದ ಸೆಟ್ಟಿನ ಮಾದರಿ
(ಕೃಪೆ : ಪ್ರತಿಭಾ ಅಗರ್‌ವಾಲ್)



ಬಹುರೂಪಿ ಅವರ ರಕ್ತಕರಬೀ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಬಳಸಿದ ಸೆಟ್ಟುಗಳು
(ಕೃಪೆ : ಶಾಂತಿ ದಾಸ್)



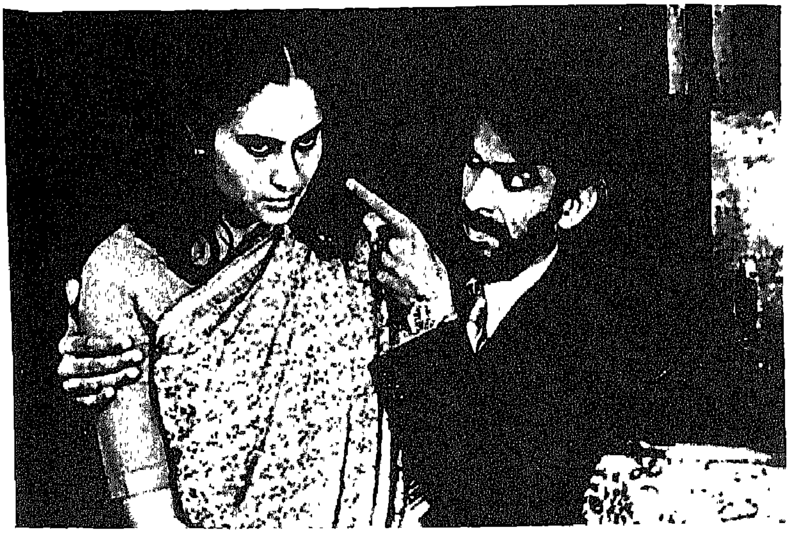
ಬಹುರೂಪಿ ಪ್ರಯೋಗ ದಶಚಕ್ರ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶೊಂಭು ಮಿತ್ರ
(ಕೃಪೆ : ಶಾಂತಿ ದಾಸ್)



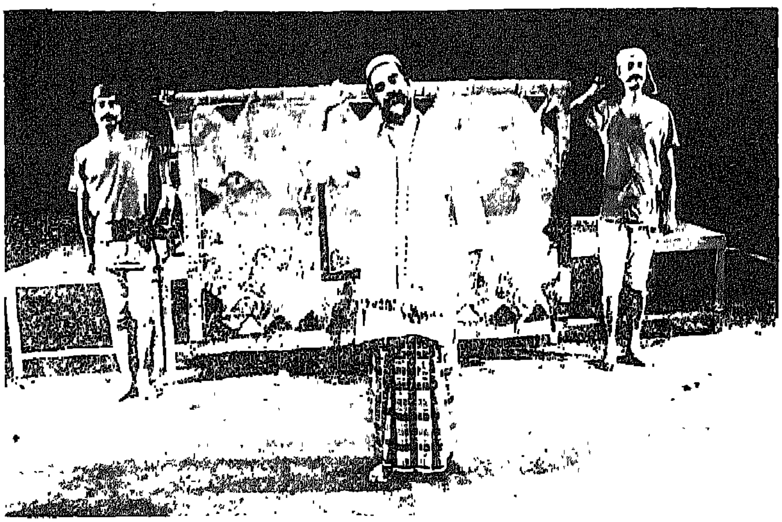
ಉತ್ಪಲ್ ದತ್ ಅವರ ಕಲ್ಲೋಲ್ - ಎಲ್.ಟಿ.ಜಿ. ಪ್ರಯೋಗ
(ಕೃಪೆ : ಶಂಭು ಬ್ಯಾನರ್ಜಿ)



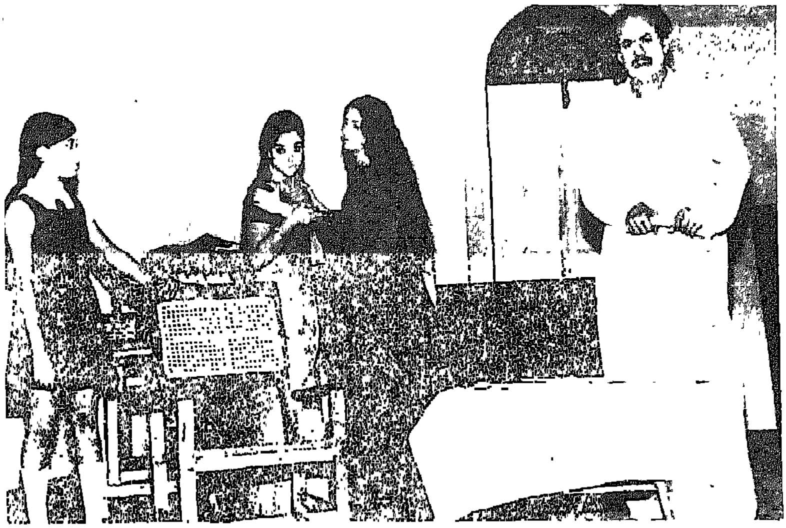
ನಂದೀಕರ್ ಅವರು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ ಶೇಷ್ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರ್ (ರೂಪಾಂತರ). (ಲೇಖನ ಮತ್ತು ನಿರ್ದೇಶನ : ರುದ್ರಪ್ರಸಾದ್ ಸೆನ್‌ಗುಪ್ತ; ಕೃಪೆ : ನಾಟ್ಯ ಶೋಧ ಸಂಸ್ಥಾನ್)



ನಂದೀಕರ್ ಪ್ರಯೋಗ ನೀಲಾ (ರೂಪಾಂತರ) (ಲೇಖನ : ಇಂಗ್‌ಮರ್ ಬರ್ಗ್‌ಮನ್;
ನಿರ್ದೇಶನ : ರುದ್ರಪ್ರಸಾದ್ ಸೆನ್‌ಗುಪ್ತ; ಕೃಪೆ : ನಾಟ್ಯ ಶೋಧ ಸಂಸ್ಥಾನ್)



ಅನ್ಯ ಥಿಯೇಟರ್ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ ಮಾಧವ್ ಮಲಾಂಚಿ ಕನ್ಯ (ಲೇಖನ ಮತ್ತು
ನಿರ್ದೇಶನ : ಬಿಭಾಸ್ ಚಕ್ರವರ್ತಿ; ಕೃಪೆ : ನಾಟ್ಯ ಶೋಧ ಸಂಸ್ಥಾನ್)



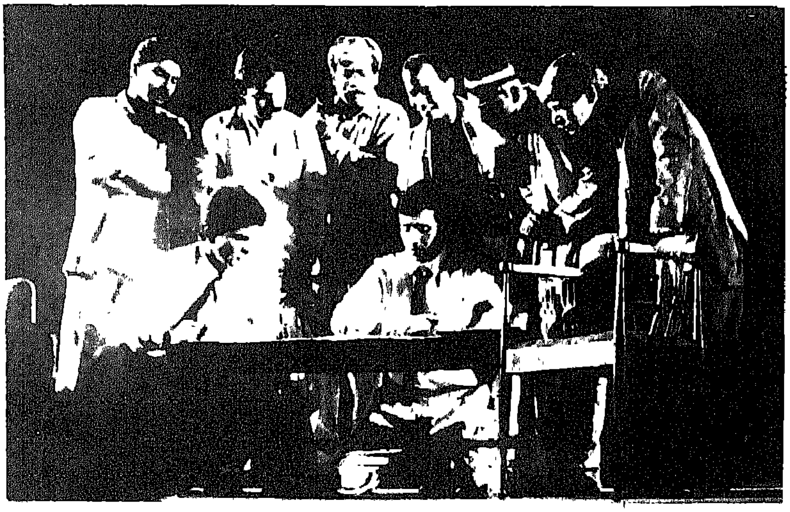
ಸೌವನಿಕ್ ಅವರು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ ಆಧೇ ಅಧೂರೆ (ಅನುವಾದ) (ಲೇಖನ : ಮೋಹನ್ ರಾಕೇಶ್; ನಿರ್ದೇಶನ : ಕೃಷ್ಣ ಕುಂಡು; ಕೃಪೆ : ನಾಟ್ಯ ಶೋಧ ಸಂಸ್ಥಾನ್)



ಥಿಯೇಟರ್ ವರ್ಕ್‌ಶಾಪ್ ಅವರ ರಾಜರಕ್ತ (ನಾಟಕ : ಮೋಹಿತ್ ಚಟ್ಟೋಪಾಧ್ಯಾಯ; ನಿರ್ದೇಶನ : ಬಿಭಾಸ್ ಚಕ್ರವರ್ತಿ; ಕೃಪೆ : ನಾಟ್ಯ ಶೋಧ ಸಂಸ್ಥಾನ್)



ನಂದೀಕರ್ ಅವರ ಶಂಕಾಪುರರ್ ಸುಖಿನ್ನ (ರೂಪಾಂತರ) (ನಾಟಕ : ಬೆರ್ಟೋಲ್ಡ್ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ; ನಿರ್ದೇಶನ : ರುದ್ರಪ್ರಸಾದ್ ಸೆನ್‌ಗುಪ್ತ; ಕೃಪೆ : ನಾಟ್ಯ ಶೋಧ ಸಂಸ್ಥಾನ್)



ಸಿಡ್ನಿ ಲ್ಯುಮೆ ಅವರ ಚಲನ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ನಂದಿಕರ್ ಪ್ರಯೋಗ ಎಕ್ ಥೆಕೆ ಬಾರೊ (ನಾಟಕ : ಸ್ವಾತಿಲೇಖ ಸೆನ್‌ಗುಪ್ತ; ನಿರ್ದೇಶನ : ಗೌತಮ್ ಹಲ್ದರ್; ಕೃಪೆ : ನಾಟ್ಯ ಶೋಧ ಸಂಸ್ಥಾನ್)



ರೂಪಾಂತರವಾದ ಪಾಪಪುಣ್ಯ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಜಿತೇಶ್ ಬಂಧೋಪಾಧ್ಯಾಯ ಮತ್ತು ಸಂಧ್ಯಾ ಡೇ - ನಂದೀಮುಖ್ ಪ್ರಯೋಗ (ನಾಟಕ : ಟಾಲ್ಸ್ಟಾಯ್ ; ನಿರ್ದೇಶನ : ಅಜಿತೇಶ್ ಬಂಧೋಪಾದ್ಯಾಯ ; ಕೃಪೆ : ನಾಟ್ಯ ಶೋಧ ಸಂಸ್ಥಾನ್)



ಸುಂದರಂ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ ನೈಶಾಘೋಜ್ (ನಾಟಕ ಮತ್ತು ನರ್ದೇಶನ : ಮನೋಜ್ ಮಿತ್ರ ; ಕೃಪೆ : ನಾಟ್ಯ ಶೋಧ ಸಂಸ್ಥಾನ್)

ಸಮಕಾಲಿಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಹಾಗೂ ಸ್ಥಿತಿಗತಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದವು.

ಈ ಸಂಧಿಕಾಲದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕಕಾರರೆಂದರೆ ಮನ್ಮಥ ರೇ. ಅವರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಹಳೆಯ ಹಾದಿಗಳೊಂದಿಗೆ ಹೊಸ ಸಾಮಾಜಿಕ ವೈಚಾರಿಕತೆ ಬೆರೆಯಿತು. ಪೂರ್ಣಾವಧಿಯ ಅನೇಕ ನಾಟಕ ವಸ್ತುಗಳಾಗಿ ಅವರು ಮಹಾ ಕಾವ್ಯಗಳಿಂದ, ಪುರಾಣಗಳಿಂದ, ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡರು. ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇವು ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳೇ ಸರಿ. ಆದರೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಹಾಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ಕರೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಈ ಕಥಾನಕಗಳನ್ನು ಅವರು ಸಮಕಾಲಿಕ ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡರು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಅವರ 'ಕಾರಾಗಾರ' ನಾಟಕ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ಜನ್ಮ ಕಾರಾಗೃಹದಲ್ಲಿ ಆಗಿ ಅವನು ಮಹಾದೈತ್ಯನಾದ ಕಂಸನನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವ ಪುರಾಣದ ಕಥೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ನಾಟಕ. ಅಂದಿನ ರಾಜಕೀಯ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗೆ ಸರಿಹೊಂದುತ್ತಿದ್ದ ಸಂಕೇತ ನಾಟಕ ಅದು. ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ರಚಿಸಿದ ಕಾಲ 1930. ಆಗ ಗಾಂಧೀಜಿಯವರ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಆಂದೋಲನ ತುಂಬು ಪ್ರವಾಹವಾಗಿ ಹರಿದು ಕಾರಾಗೃಹಗಳೆಲ್ಲಾ ತುಂಬಿಹೋಗಿದ್ದವು. ಆ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಹೋರಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಶಕ್ತಿಗಳು ಹಾಗೂ ನಾಟಕ ಸಂಘರ್ಷ ಎರಡೂ ಸಮಾನಾಂತರವಾದ ಉಪಮೆಗಳಾಗಿವೆ. ಅದೇ ರೀತಿಯಾಗಿ ಅವರ 'ದೇವಾಸುರ' ಎಂಬ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ದೇವತೆಗಳು ಮತ್ತು ಅಸುರರ ನಡುವೆ ನಡೆವ ಕಾಳಗದ ಪುರಾಣದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ದಧೀಚಿಯ ಆತ್ಮಾಹುತಿ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿನ ದೇವತೆಗಳು, ದೈವತ್ವದಲ್ಲಿ ಕಡಿಮೆಯಾಗಿ ಮಾನವತೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪಡೆದಂತಹ ಪಾತ್ರಗಳು. ಅವುಗಳ ಅಭಿನಯ ಹಾಗೂ ಮನೋಧರ್ಮ ಮಾನವರ ಸಹಜ ಗುಣದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ವಿಷಯವೆಂದರೆ, ಮನ್ಮಥ ರೇ ಯವರು ಸಾಮಾನ್ಯ ಮಾನವರನ್ನು ತಮ್ಮ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳ ಕಥಾ ನಾಯಕರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿ ಹೊಸ ಆಯಾಮವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿದರು. ದೇವಾನುದೇವತೆಗಳನ್ನು ಓರೆಸರಿಸಿ, ರಾಜರುಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು, ರಾಜಕುಮಾರರನ್ನು ಬದಿಗಿರಿಸಿ; ಸಂನ್ಯಾಸಿಗಳನ್ನು ಅತ್ತ ಸರಿಸಿ, ಕುಲೀನ ಹಾಗೂ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಬಂಗಾಳಿ ಜನರನ್ನು ಹತ್ತಿರ ಸೇರಿಸದೆ, ಅವರು ತಮ್ಮ 'ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರಾ' ಎಂಬ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಡಜನತೆಯನ್ನು ನಾಯಕ ರನ್ನಾಗಿಸಿದವರು. 'ತೂತಾಪರಾ' ಎಂಬ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಹಿಷ್ಕರಿಸಿದ ಅಂತ್ಯಜರನ್ನು, 'ಸಂತಲ್‌ಬಿದ್ರೋಹ' ಎಂಬ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶೋಷಿತ ಗುಡ್ಡಗಾಡಿನ ಜನರನ್ನು, 'ಧರ್ಮ ಘಾತ' ಎಂಬ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಮಿಕ ಜನ ಸಮುದಾಯವನ್ನು ಅವರು ಕಥಾನಾಯಕ ಪಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಕೂರಿಸಿದರು.

ರೇ ಅವರು ನಾಟಕೀಯತೆಯ ನವ್ಯ ಮಾರ್ಗ ಹಾಗೂ ಹೊಸ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಗಾಗಿ ಹೆಣಗಿ ತಮ್ಮ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ವಿಫಲರಾದರು. ಹೊರತೋಟಿಯೊಂದಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಪರ್ಕ ಹೊಂದಿ, ಅದರಂತೆ ನಾಟಕದ ಹಳೆಯ ಜಾಡಿನಲ್ಲೇ ನಡೆದುದರಿಂದ ಅವರ ನಾಟಕಗಳು ನವ್ಯತೆ ಹಾಗೂ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯನ್ನು ಗಳಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಅವುಗಳ ಹೊಸತನವನ್ನು ಹಳೆಯ ರೂಢಿಗಳು ದೋಚಿಕೊಂಡವು. ಆನಂತರ ರಚಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇಳಿಮುಖವಾಗಿದ್ದ ರಂಗಸತ್ವವನ್ನು ತುಂಬಿದರೂ, ಅವರು ತಮ್ಮ ಹಳೆಯ ಬಂಧನಗಳನ್ನು ಕಿತ್ತೊಗೆದು ಹೊಸ ನೀತಿಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಲು ಅಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಅಂತೂ ಅದುವರೆಗೆ ಪ್ರಚಲಿತ ಅಲ್ಲದ ಅನೇಕ ಏಕಾಂಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ, ರೇಡಿಯೊ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ರೇ ಅವರು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಮನ್ಮಥ ರೇ ಅವರು ಯಾವ ರಂಗ ಮಂಡಳಿಗೂ ಮೀಸಲುಗೊಳ್ಳದೆ ಉಳಿದ ಕಾರಣ ಅವರ ನಾಟಕಗಳು ಯಾವಾಗಲೂ ಪ್ರದರ್ಶನವೀಯುವ ರಂಗ ಮಂಡಳಿಗಳಿಂದ ದೂರವಿರಲು ಒಂದು ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಸಚಿನ್ ಸೇನ್ ಗುಪ್ತಾ ಮತ್ತು ಬಿಧಾಯಕ ಭಟ್ಟಾಚಾರ್ಯರು ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಭಾಗ್ಯವಂತರೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಅವರು ರಂಗಮಾಧ್ಯಮದ ಮುಖ್ಯಗುಣಗಳನ್ನು ಮೈಯುಂಡ ನಾಟಕಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಉತ್ಸಾಹಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತೋರಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಬಗ್ಗೆ ಅರಿತವರಾಗಿದ್ದರು. ಸಚಿನ್ ಸೇನ್‌ಗುಪ್ತಾ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದಿಗೆ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧ ಹೊಂದಿದ್ದರಿಂದ ಈ ಎರಡರ ಆಕರ್ಷಕ ಗುಣಗಳನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅರಿತಿದ್ದರು. ಅವರು ಅನೇಕ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದವರು. ಅವುಗಳಿಂದ ಸ್ವದೇಶೀಯ ಮನೋಭಾವ ಹಾಗೂ ಮತೀಯ ಏಕತೆಯ ಬೋಧನೆಯ ಪ್ರಚಾರವಾಯಿತು. ಆದರೆ ಅವರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಇತಿಹಾಸಕ್ಕೆ ಪುಷ್ಟಿ ಕೊಡುವ ಯಾವುದೇ ಮಾತಾಗಲಿ, ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯ ತೋರುಗಾರಿಕೆಯಾಗಲೀ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿಯೂ, ಇತರ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಂತೆ ಮಾನಸಿಕ ತುಮುಲದ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದರು. ನಾಟಕೀಯ ದೃಶ್ಯ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ಉತ್ಸಾಹಶೀಲತೆಯನ್ನು ತೋರಿದರು. ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ಮೈಮನ ಮಿಡಿಯುವಂತೆ ಸರಳ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಿಂದ ಬಡಿದೆಬ್ಬಿಸುತ್ತಿದ್ದರು.

ಬಿಧಾಯಕ್ ಭಟ್ಟಾಚಾರ್ಯರ ನಾಟಕಗಳು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಾನಸಿಕ ಒತ್ತಡ ಇಲ್ಲದಂತಹುವು. ಅವರು ಆರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಕ್ಷೇತ್ರ ಬಹಳ ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿದ್ದುದಲ್ಲದೇ, ಕೇವಲ ನಗರವಾಸಿಗಳಾದ ಬಂಗಾಳಿ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಜನರನ್ನು ಕುರಿತು ರಚಿಸಿದಂತಹ ನಾಟಕಗಳು. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಅಥವಾ ಅವರು ಇತರೆಡೆಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿ ಪಡೆದ ಅನುಭವದಿಂದಲೋ ರಂಗಭೂಮಿಯ

ನಿಸ್ಸಾರಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇವರ ನಾಟಕಗಳು ಸ್ವಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿದ್ದು, ಸಾರವತ್ತಾಗಿದ್ದವು. ಅವರು ಹೊಸ ಹೊಸ ಬಗೆಯ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ರೀತಿ ನೀತಿಗಳನ್ನು ಚಮತ್ಕಾರದಿಂದ ಬಳಸಿದರು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ 'ಖೇಲಾಘರ' ಎಂಬ ಅವರ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಜಾಗರೂಕ ಅವಸರದ ನಾಟಕಕಾರನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ರೂಪಿಸಿ ಅವನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಬಳಿ ಬಂದು ತಾನು ರಚಿಸಬೇಕಿದ್ದ ಇಂದಿನ ನಾಟಕವಿನ್ನು ಸಿದ್ಧವಾಗಿಲ್ಲ, ಆದುದರಿಂದ ಕ್ಷಮಿಸಬೇಕೆಂದು ಕೇಳಿ ತಕ್ಷಣ ಕಲಾವಿದರ ಬಳಿ ತರಾತುರಿಯ ಸಂವಾದ ನಡೆಸಿ ಒಂದು ನಾಟಕ ವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲು ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮಾಡಿದ ರೀತಿ, ರಂಗದಲ್ಲಿ ಹೊಸದೆನಿಸಿತು. ರಚನಾ ಕೌಶಲ್ಯದಿಂದಾಗಿ ಅವರು ಆವರೆಗೆ ಜನ ಆಶಿಪಟ್ಟಿದ್ದ ಭಾವಾವೇಶದ ಪುಟಗಳ ದೃಶ್ಯಾವಳಿ ಹಾಗೂ ಅಟಾಟೋಪದ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಕತ್ತರಿ ಹಾಕಿ, ನಾಟಕ ರಚಿಸಿದ್ದು ಆದರಣೀಯವಾಯಿತು. ಅವರು ಮೊದಮೊದಲು ರಚಿಸಿದ 'ಮತಿರ್‌ಘರ್' ಮತ್ತು ಬಹು ಸಮಯದ ನಂತರ ರಚಿಸಿದ 'ಕ್ಷುಧಾ' ನಾಟಕಗಳು ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಗಳಿಸಿದವು.

ಆ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಅನೇಕರು ನಾಟಕ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಕೈ ಹಾಕಿದರೂ ಕೇವಲ ಮೂವರು ಮಾತ್ರ ಯಶಸ್ಸನ್ನು ಗಳಿಸಿದರು. ಕೃತಿಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನು ಗಣನೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡರೆ ಮೂವತ್ತರ ದಶಕ ಹಾಗೂ ನಲವತ್ತರ ಪ್ರಾರಂಭಿಕ ವರ್ಷಗಳು ಬಹಳ ಫಲಕಾರಿಯಾದ ವರ್ಷಗಳು. ಖ್ಯಾತ ನಾಮರಾದ ಕವಿಗಳಿಂದ, ಕಾದಂಬರಿಕಾರರಿಂದ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯಾ ಭ್ಯಾಸದಂತೆ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳು ಆಗ ರಚನೆಗೊಂಡವು. ಈ ನಾಟಕಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಆ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಯಾವ ರೀತಿಯ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರದಿದ್ದರೂ ಅವು ಬಿತ್ತರಿಸಿದ ನವ್ಯ ನಾಟಕ ರಚನೆಯ ತಂತ್ರ ಬುದ್ಧಿ ಜೀವಿಗಳನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿತು. ರಂಗ ನಿರ್ಮಾಣ ಕಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಆಧುನಿಕ ತಾಂತ್ರಿಕ ಆಯಾಮಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡುದು ಈ ಮೂವತ್ತರ ದಶಕ ದಲ್ಲಿಯೇ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು ತಿರುಗುರಂಗದ ನಿರ್ಮಾಣ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಶೀಘ್ರವಾಗಿ ದೃಶ್ಯ ಜೋಡಣೆಯ ಬದಲಾವಣೆ ಮಾಡಲು ಅನುಕೂಲವಾಯಿತು. ಚಲಿಸುವ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದಾದ ಹೊಸರಂಗದ ನಿರ್ಮಿತಿಯೂ, ದೀಪ ಸಂಯೋಜನೆಯ ಹೊಸ ಸಾಧನೆಯೂ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬೆಳಕಿಗೆ ಬಂದವು. ಹೊಸ ನಟರು ಹಾಗೂ ನಟಿಯರು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಖ್ಯಾತಿಗೊಂಡು ಈ ಎಲ್ಲವೂ ನಡೆದಿದ್ದರೂ, ರಂಗಭೂಮಿ ಅವಸಾನದತ್ತ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು.

1929ರಲ್ಲಿ 'ಕಾರ್ನವಾಲಿಸ್' ಥಿಯೇಟರ್‌ನಲ್ಲಿದ್ದ ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿ ಯವರ 'ನಾಟ್ಯಮಂದಿರ' ಸಂಸ್ಥೆ ಮುಚ್ಚಿಹೋಯಿತು. ಸ್ಟಾರ್‌ನಲ್ಲಿದ್ದ 'ದಿ ಆರ್ಟ್ ಥಿಯೇಟರ್ ಲಿಮಿಟೆಡ್' 1933 ಜೂನ್ ತಿಂಗಳಿನಲ್ಲಿ ದಿವಾಳಿ ಯಾಯಿತು. ಅದರ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರ ನವ್ಯ ನಾಟ್ಯ ಮಂದಿರ ಅಸ್ತಿತ್ವಗೊಂಡಿತು. ಮಿನರ್ವದ ಹಳೆಯ ಗುತ್ತಿಗೆದಾರ ಹಾಗೂ

ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕರಾಗಿದ್ದ ಉಪೇಂದ್ರ ಮಿತ್ರರು ಅತಿ ಶ್ರಮವಹಿಸಿ, ಮಿನರ್ವ ರಂಗಮಂದಿರವನ್ನು ಒಳ್ಳೆಯ ಸ್ಥಿತಿಗೇರಿಸಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಇವರು ಬಿಟ್ಟನಂತರ ಅದು ಕುಸಿದುಹೋಯಿತು. ಈ ರಂಗ ಮಂದಿರದವರು ಕೆಲವು ಖ್ಯಾತ ನಟರನ್ನು ಮತ್ತು ನಟಿಯರನ್ನು– ನಿರ್ಮಲೇಂದು ಲಾಹಿರಿ, ದುರ್ಗಾದಾಸ್ ಬ್ಯಾನರ್ಜಿ, ಛಭಿ ಬಿಸ್ವಾಸ್, ಸರಾಜುಬಾಲಾ ದೇವಿ ಮತ್ತು ಶಾಂತಿಗುಪ್ತಾ ಮುಂತಾದವರನ್ನು – ಆಹ್ವಾನಿಸಿ ಅವರ ಸೇವೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿತ್ತು. ಅನೇಕ ಹಳೆಯ ಹಾಗೂ ಹೊಸ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಮಿಶ್ರಣವಿದ್ದರೂ ಅದರಿಂದ ಯಾವ ಉದ್ದೇಶವೂ ಸಾಧನೆಯಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಮಿನರ್ವ ರಂಗ ಮಂದಿರದ ನಡೆ ಸೋತಿದ್ದರೂ ಸುಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿರುವೆನೆಂಬಂತೆ, ತನ್ನ ಅಸಹಾಯಕ ಗೊತ್ತುಗುರಿಯಿಲ್ಲದ ಬದುಕನ್ನು ನಲವತ್ತರ ದಶಕದ ಅಂತ್ಯದವರೆಗೆ ಎಳೆದುಕೊಂಡು ಹೋಯಿತು. 1931ರಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿಸಿದ ರಂಗಮಹಲ್ ರಂಗಮಂದಿರವೂ ಇದರ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಅನಿಶ್ಚಿತ್ ಭವಿಷ್ಯದ ಬದುಕನ್ನು ಕೆಲವು ಕಾಲ ಬಾಳಿತು. ಆದರೆ 'ಮಹಾನಿಷಾ' ಎಂಬ ಒಂದು ಕಾದಂಬರಿಯ ನಾಟಕರೂಪಾಂತರದಿಂದ ಅದು ಸುವ್ಯವಸ್ಥಿಗೊಂಡಿತು. ಈ ಪ್ರಯೋಗ ಗಲ್ಲಾಪೆಟ್ಟಿಗೆಯ ಗಳಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅಪಾರ ಯಶಸ್ಸನ್ನು ಗಳಿಸಿತು. ಅಪೇಕ್ಷಿತ ಸಂಪ್ರದಾಯ ರೀತಿ ನೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ತನ್ನ ನಂಬುಗೆ ಹಾಗೂ ಭಾವನಾ ವಶವರ್ತಿಯಾದ ರಸಪ್ರಧಾನವಾದ ಅಭಿನಯ, ಈ ಎರಡನ್ನು ಸಮ್ಮಿಶ್ರಗೊಳಿಸಿದ್ದ ಹಳೆಯದನ್ನೇ ಹೊಸದಾಗಿ ಪಡೆದ ನಾಟಕ ಅದು. ಅದರ ಪ್ರದರ್ಶನ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಹೊಸತನ ವೈಖರಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿತ್ತು. ಇದರ ಸಾಧನೆಗೆ ಕಾರಣರಾದವರು ಸತುಸೇನ್. ಇವರು ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರ ನತದೃಷ್ಟ ಅಮೇರಿಕಾ ಪ್ರವಾಸದಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ನೆರವು ನೀಡಿದರು. ನ್ಯೂಯಾರ್ಕ್‌ನ ವಾಂಡರ್‌ಬಿಲ್ಟ್ ರಂಗಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ದುಡಿದು ಅನುಭವ ಗಳಿಸಿದರು. ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯ ತಾಂತ್ರಿಕತೆಯಲ್ಲಿ ನುರಿತವರಾದ್ದರಿಂದ, ತಿರುಗುವ ರಂಗಮಂದಿರವೊಂದನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿ, ಕಥನಭಾಗವನ್ನು ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತಗೊಳಿಸಿ ದೃಶ್ಯ ಭಾಗದ ಅಸ್ಥಿರತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುವಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡರು. ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಸ್ಫುಟ ಗೊಳಿಸಲು ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಸಹಜತೆಯನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಲು ದೀಪಗಳ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿದರು. ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕವನ್ನು "ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿ ಮೆರೆಸುವ" ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದವರಲ್ಲಿ ಸತುಸೇನ್ ಮೊದಲಿಗರೆನ್ನಬಹುದು. ಮೂವತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ರಂಗ ಮಹಲಿನ ಆರ್ಥಿಕ ಭದ್ರತೆಗೆ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವೆಂದರೆ ಈ ಕಲಾವಿದನ ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿ ಹಾಗೂ ಕೃತಿಯೇ ಎನ್ನಬಹುದು.

ಸತುಸೇನ್ ಅವರು ಅಮೇರಿಕಾದಿಂದ ಹಿಂದಿರುಗಿದ ನಂತರ ಅದೇ ವರ್ಷ ರಂಗಮಹಲ್‌ನೊಂದಿಗೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಹತ್ತಿರದಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿಸಿದ "ನಾಟ್ಯ

ನಿಕೇತನ''ವನ್ನು ಮೊದಲು ಸೇರಿದರು. ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿ ಮತ್ತು ಅನುಭವಿ ಮ್ಯಾನೇಜರ್ ಪ್ರಭೋದ್ ಗುಹರಂತಹವರ ಸಹಕಾರ ಅವರಿಗಿದ್ದರೂ ಕೆಲವು ಕಾಲಕ್ಕೆ ಈ ಗುಂಪು ಒಡೆದು ಮತ್ತೆ 'ನಾಟ್ಯನಿಕೇತನ' ಪ್ರಾರಂಭದ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಬಂದಿತು. ಆಗಾಗ್ಗೆ ಬಂದು ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದ ನಟನಟಿಯರಿಂದಾಗಿ, ಅಲ್ಪ ಹಣ ಸಂಗ್ರಹ ಹಾಗೂ ಏರುತ್ತಿರುವ ಸಾಲಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಗೊತ್ತು ಗುರಿಯಿಲ್ಲದೆ ಕುಂಟುತ್ತ ಸಾಗತೊಡಗಿತ್ತು. ಕೊನೆಗೊಮ್ಮೆ ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರು ನಾಟ್ಯ ಗೃಹವನ್ನು ವಶಪಡಿಸಿಕೊಂಡು ಅವರ 'ಶ್ರೀರಂಗಂ' ಪ್ರಾರಂಭಮಾಡಿದಾಗ ಅಂದರೆ 1941ರಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯನಿಕೇತನ ಹೇಳಹೆಸರಿಲ್ಲವಾಯಿತು. ಆ ನಿರುತ್ಸಾಹದ ಚಿಂತಾಜನಕ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಎರಡು ರಂಗಮಂದಿರಗಳು ಪ್ರಾರಂಭವಾದುದು ಆಶ್ಚರ್ಯಕರವಾದ ವಿಷಯವೇ. ಅವು ಅಲ್ಪಜೀವಿಗಳಾಗಿದ್ದು ಕ್ರಮೇಣ ಸಿನಿಮಾ ಮಂದಿರಗಳಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿತವಾದವು. ಆ ಎರಡರಲ್ಲಿ ಹಳೆಯ – ಉಪಯೋಗದಲ್ಲಿಲ್ಲದ ಮಂದಿರ – 'ನಾಟ್ಯ ಭಾರತಿ' ಪಟ್ಟಣದ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕಲ್ಕತ್ತಾದ ರಂಗಮಂದಿರ ಪ್ರದೇಶದಿಂದ ಸ್ವಲ್ಪ ದೂರದಲ್ಲಿತ್ತು. 1939ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ನಾಟ್ಯಭಾರತಿ ತನ್ನ ನಾಲ್ಕೇ ವರ್ಷದ ಆಯುಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಪಪ್ರತಿಭೆಯ ಉದರಂಭರಣದ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿತು. ಇನ್ನೊಂದು ದಕ್ಷಿಣ ಕಲ್ಕತ್ತಾದಲ್ಲಿಯ ಕಾಲಿಕಾ ಮುಚ್ಚುವುದಿರಲಿ ಸರಿಯಾಗಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಲೇ ಇಲ್ಲ.

40ರ ಮಧ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿ ಬೆಂಗಾಲಿ ರಂಗಮಂದಿರ ತನ್ನ ಅಂತ್ಯಸ್ಥಿತಿಯತ್ತ ಸಾಗಿತ್ತು. ನಾಟ್ಯಗೃಹಗಳು ದರಿದ್ರ ಹಾಗೂ ನೀರಸವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದವು. ತಾಂತ್ರಿಕ ಸದುಪಾಯಗಳಿಂದ, ಅನೇಕ ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳಿಂದ, ಕೆಲ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಟನಟಿಯರ ಸಹಾಯದಿಂದ ಅದು ಎಷ್ಟು ಸಾಧ್ಯವೋ ಅಷ್ಟು ಕಾಲ ಮುಂದುವರಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ಇದೂ ಸಹ ಕ್ಷಣಿಕವಾದದ್ದಾಗಿತ್ತು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿಯ ಅಸಮಾಧಾನವನ್ನರಿಯಲಾರದೇ, ಪ್ರತಿಕೂಲ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸಲಾರದೇ, ಸುತ್ತಮುತ್ತಲಿನ ನೈಜತೆಯನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲಾರದೇ, ಮುಂದುವರಿಯಲು ಧೈರ್ಯವಿಲ್ಲದೇ, ಪ್ರಕೃತಿ ಸಹಜವಾಗಿ, ರಂಗಮಂದಿರ ಕೃಶವಾಗುತ್ತಿರುವ ತನ್ನ ಬಂಡವಾಳದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ, ಚಿಂತಾಜನಕ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತಿತ್ತು. ಸುಧಾರಿತ ರಂಗ ಸಜ್ಜಿಕೆಯ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ದುರ್ಗಾದಾಸ ಬ್ಯಾನರ್ಜಿ, ಅಹೀಂದ್ರ ಚೌಧುರಿ ಮತ್ತು ಶ್ರೀಮತಿ ಪ್ರೋವಾರಂತಹ ನಟನಟಿಯರ ನಟನಾ ಕೌಶಲ್ಯವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮುಂದಾಲೋಚನೆ ಅದಕ್ಕೆ ಬರಲಿಲ್ಲ.

ದುರ್ಗಾದಾಸ್ ಬ್ಯಾನರ್ಜಿ ಅತಿ ಸುಂದರ ಮುಖ, ಆಕರ್ಷಕ ಧ್ವನಿಯುಳ್ಳ ಒಬ್ಬ ಹುಟ್ಟು ಕಳಾವಿದ. ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹೊಸತೆನಿಸಿದ (ರಂಜಕ) ಆಕರ್ಷಕ ನಾಯಕ ಮತ್ತು ಪ್ರಿಯತಮನೆನಿಸಿದ ಅವನಿಗೆ ಸರಿಸಾಟಿ ಯಾರೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ತನ್ನ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ

ಸುಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು, ಅವಶ್ಯ ಗಾಂಭೀರ್ಯವನ್ನು, ತುಂಬುನಾದ ಧ್ವನಿಯಿಂದ ಬಹು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ನಂತರದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ 'ಮ್ಯಾಟನಿ ಐಡಲ್' (ನಟಸಾರ್ವಭೌಮ) ಅಚ್ಚುಮೆಚ್ಚಿನ ನಟನೆಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮೊದಲ ಮಾದರಿ ಇವರಾಗಿದ್ದರು. 1923ರಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲಾದ ಆರ್ಟ್ ಥಿಯೇಟರ್‌ಗೆ ಗೌರವವನ್ನು, ಸುಸ್ಥಿರತೆಯನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟ ಕರ್ಣಾರ್ಜುನ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ದುರ್ಗಾದಾಸ್ ಬ್ಯಾನರ್ಜಿ ಒಂದು ಚಿಕ್ಕ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದರು. ಅಹೀಂದ್ರ ಚೌಧುರಿಯವರ ದೀರ್ಘ ಕಾಲದ ಅಭಿನಯ ವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ಅನಂತ ಕೀರ್ತಿಯನ್ನು ತಂದ ನಾಟಕವೂ ಇದೇ ಆಗಿತ್ತು. ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರ ಸಮಕಾಲೀನರಾದ ಇವರು ತಮಗೆ ದೊರೆತ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನಾಗಲಿ, ತಮ್ಮನ್ನು ಸಿಸಿರ ಭಾದುರಿಯವರೊಂದಿಗೆ ಸರಿಸಮಾನವಾಗಿ ಕಂಡು, ಅವರ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಬಗ್ಗೆ ತೀವ್ರ ಚರ್ಚೆ ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗದವರ ಅಭಿಮಾನವನ್ನಾಗಲಿ ಕುಂದಗೊಡಲಿಲ್ಲ. ಅವರು ಪ್ರದರ್ಶನ ನೀಡುತ್ತಿದ್ದ ಅನೇಕ ರಂಗಮಂದಿರಗಳು ಅವರನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದವು. ಅವರೆಂದಿಗೂ ನಿರಾಶೆಗೊಳಿಸುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಉತ್ತಮ ದೇಹದಾರ್ಢ್ಯ, ಸಾಹಸಲಕ್ಷಣಗಳುಳ್ಳ ಇವರು ತಾವು ಅಭಿನಯಿಸಿದ ಅನೇಕ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಬೌದ್ಧಿಕ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗಿಂತ ದೈಹಿಕ ಚಲನವಲನ ಹಾಗೂ ಧ್ವನಿಯ ಮೇಲಿನ ಹತೋಟಿಯನ್ನೇ ಅವಲಂಬಿಸಿದ್ದರು. ನಟನದೇ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂಬ ದೃಢನಂಬಿಕೆಯಿಂದ, ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿಕೆ ಹಿಂದೆಂದೂ ಅರಿಯದ ಒಂದು ವೃತ್ತಿರೂಪವನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟರು. ತಮ್ಮ ಯಶಸ್ವಿ ರಂಗಜೀವನದಲ್ಲಿ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಮತ್ತು ಸಹಜ ಆಸಕ್ತಿಗಳಿಗಿಂತ ಇತರ ವೃತ್ತಿಗಳಲ್ಲಿಯಂತೆ ಶ್ರದ್ಧೆ, ಪರಿಶ್ರಮ ಹಾಗೂ ಸತತಾಭ್ಯಾಸ ಅಭಿನಯ ದಲ್ಲೂ ಬೇಕು ಎಂಬುದನ್ನು ಅವರು ನಿರೂಪಿಸಿದರು. ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಅತ್ಯವಶ್ಯಕವಾದ ಆದರೆ ಅದು ಕಲಿಯದ ಶಿಸ್ತನ್ನು ಅವರು ಕಲಿಸುವಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾದರು. ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಂತಹ ವೃತ್ತಿ ಲಕ್ಷಣ ಗಳಿಲ್ಲದ ವ್ಯಾಪಾರಿ ರಂಗಭೂಮಿಯು ನಲವತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿನ ಪ್ರತಿಕೂಲ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗಳನ್ನೆದುರಿಸಲು ಪೂರ್ಣ ಸಿದ್ಧವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ನಿರುತ್ಸಾಹ ಹಾಗೂ ವಿಭಿನ್ನ ಒಲವುಗಳ, ಅಂದಿನ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಅಹೀಂದ್ರ ಚೌಧರಿ ಅವರೊಬ್ಬರೇ ವಿಶ್ವಾಸ ಪಾತ್ರರಾಗಿದ್ದರು. ಸೂಕ್ಷ್ಮಗ್ರಾಹಿ, ಶ್ರದ್ಧಾವಂತ ಹಾಗೂ ಪ್ರಸಾಧನ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಉಡುಪುಗಳಲ್ಲಿ ಪರಿಪೂರ್ಣ ಸಾಧನೆಗಳಿಸಿದ ಅವರು ಸದಾ ಉತ್ತಮ ಅಭಿನಯವನ್ನು ನೀಡುತ್ತಿದ್ದರು. ತಮ್ಮ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅರಿತು ನಟಿಸಿ, ಸೂಕ್ತ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ನಾಟಕ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ ಮುನ್ನವೇ ತಮಗೆ ದೊರೆಯಬಹುದಾದ ಪ್ರಶಂಸೆಗಳನ್ನು ಊಹಿಸಬಲ್ಲವರಾಗಿದ್ದರು. ಈ ಎಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅವರೆಂದೂ ತಪ್ಪುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ.

ಶ್ರೀಮತಿ ಪ್ರೋವಾರಂತಹ ಇತರರೂ ಇದ್ದರು. ನಾಟ್ಯಮಂದಿರದಲ್ಲಿಯ ಮೊದಲ ಪ್ರಯೋಗ 'ಸೀತಾ' ದಲ್ಲಿಯೇ ಅವರು ಯಶಸ್ವಿಯಾದರು. ಅವರಂತಹ ನಟಿ ಹಿಂದೆ ಇದ್ದಿದ್ದಿಲ್ಲವೆಂದು ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಆಗಿನ ಇತರರೆಂದರೆ – ನಿರ್ಮಲೇಂದು ಲಾಹಿರಿ, ಜೋಗೇಶ್ ಚೌಧುರಿ, ನರೇಶ್ ಮಿತ್ರ, ಶ್ರೀಮತಿ ಮೊಲಿನಾ ದೇವಿ, ಶ್ರೀಮತಿ ರಾಣಿ ಬಾಲಾ ಮುಂತಾದವರು. ನುರಿತ ನಟರಾದ ಇವರೆಲ್ಲ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ರಂಗಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ತರಬೇತು ಪಡೆದವರಾಗಿದ್ದರು. ಇಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯ ಕಲೆಯ ಮುಂಚೂಣಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಇವರು ನಂತರದ ವಿಪತ್ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೂ ತಮ್ಮದೇ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಗಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಆ ನಿರಾಶೆಯ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿಯೂ, ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಸಜೀವವಾಗಿಡಲು ಕಾರಣರಾದ ಇವರನ್ನು ಕೃತಜ್ಞತೆಯಿಂದ ಸ್ಮರಿಸಬೇಕು.

ವಿಪತ್ಕಾಲದ ಒಂದು ಸತ್ಪರಿಣಾಮವೆಂದರೆ ಅಲ್ಪಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಾದರೂ ಈಗಾಗಲೇ ಆಗಬೇಕಾಗಿದ್ದ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಜಾರಿಗೆ ತಂದದ್ದು. ನಾಟಕದ ಕಾಲಾವಧಿಯನ್ನು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಲಾಯಿತು. ಇದರಿಂದ ನಾಟಕಕಾರರೂ ಚಿಕ್ಕ ಚೊಕ್ಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವುದು, ಹಳೆಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಪ್ರತಿದಿನವೂ ನಾಟಕವನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸುವ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಕೈಬಿಡಲಾಯಿತು. ಒಂದು ನಾಟಕದ ಪ್ರಯೋಗದ ವೆಚ್ಚ ಹೆಚ್ಚಿದ್ದರಿಂದ, ಒಂದು ನಾಟಕವನ್ನು ಪೂರ್ಣ ಅವಧಿಯವರೆಗೆ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ ನಂತರವೇ ಮತ್ತೊಂದು ನಾಟಕವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಮತ್ತೊಂದು ಬದಲಾವಣೆಯೆಂದರೆ ನಗರ ದಲ್ಲಿಯ 'ಬ್ಲಾಕ್ ಔಟ್'ನಿಂದಾಗಿ ಮಧ್ಯಾಹ್ನದ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದುದು. ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಭಾನುವಾರದ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಸಮಯವನ್ನು ಸಂಜೆ 6.30ರಿಂದ ಮಧ್ಯಾಹ್ನ 3 ಗಂಟೆಗೆ ಬದಲಾಯಿಸಲಾಯಿತು. ಜನರಿಗೆ ಕತ್ತಲೆಯಲ್ಲಿ ತಿರುಗಾಡಲು ಅಭ್ಯಾಸ ವಾದ ನಂತರ ಭಾನುವಾರಗಳಂದು ಎರಡು ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಲಾಯಿತು. ಮೊದಲು ವಾರದ ಎಲ್ಲ ದಿನಗಳಲ್ಲೂ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಒಂದು ರಂಗಮಂದಿರ ಮಾಡಿತ್ತು.

ಅನಂತರ ವಾರದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಾದವು. ಇವು ಯಾವುವೂ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಲಿಲ್ಲ. ನಲವತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಗುರುವಾರಗಳಂದು ಮತ್ತೊಂದು ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಕೈಕೊಳ್ಳಲಾಯಿತು. ಅಂದಿನಿಂದ ಕಲಕತ್ತೆಯಲ್ಲಿ ವಾರದಲ್ಲಿ ಮೂರು ಪ್ರದರ್ಶನ ಮತ್ತು ನಾಲ್ಕು ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಪ್ರಾರಂಭವಾದವು. ಈ ಬದಲಾವಣೆಗಳಿಂದ ಜನತೆಯ ಮೇಲೆ ಯಾವ ಪರಿಣಾಮವೂ ಕಂಡು ಬರಲಿಲ್ಲ. ಇನ್ನೂ ತೀಕ್ಷ್ಣವಾದ ಪರಿಹಾರ ಬೇಕಿತ್ತು. ಅದು ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹೊರಗಿನಿಂದಲೇ ಬಂದಿತ್ತು.

ಹದಿನಾಲ್ಕನೇಯ ಪರಿಚ್ಛೇದ

ಆ ಬೇರೊಂದು ರಂಗ

ಈ ಶತಮಾನದ ನಾಲ್ಕನೇಯ ದಶಕ ಭಾರತಕ್ಕೆ ಬಹಳ ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣವಾದುದು. ಬಂಗಾಳದಲ್ಲಿಯ ಸಂಭವಗಳು ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿ ರೂಪವನ್ನು ತಳೆದವು. ಬರಲಿರುವುದರ ಸೂಚನೆಯಾಗಿ 1941 ಆಗಸ್ಟ್‌ನಲ್ಲಿ ಠಾಕೂರರು ನಿಧನರಾದರು. ನಾಲ್ಕು ತಿಂಗಳ ನಂತರ ಜಪಾನ್ ಯುದ್ಧರಂಗವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿತು. ಭಾರತದ ಪೂರ್ವ ಗಡಿಯಲ್ಲಿ ಜಪಾನಿ ಸೈನಿಕರು ಮುಂದುವರಿದುದರಿಂದ ಉಂಟಾದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗಳು ಬಂಗಾಳಿ ಸಮಾಜದ ಬುನಾದಿಯನ್ನೇ ಅಲುಗಾಡಿಸಿದವು. 1942ರ ಆಗಸ್ಟ್‌ನಲ್ಲಿ ಕಾಂಗ್ರೆಸ್ ಪಕ್ಷವು 'ಕ್ವಿಟ್ ಇಂಡಿಯಾ' ಗೊತ್ತುವಳಿಯನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸಿತು. ಮುಖಂಡರೆಲ್ಲರ ಬಂಧನದಿಂದಾಗಿ ದೇಶವು ಸಂಕ್ಷೋಭೆಗೊಳಗಾಯಿತು. ಜಪಾನ್ ಬರ್ಮಾವನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸಿತು. ಜಪಾನ್ ಭಾರತದ ಮೇಲೆ ದಾಳಿ ಮಾಡುವ ಸಂಭವವಿದ್ದುದರಿಂದ, ಹಾಗಾದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನೆದುರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ದೇಶದ ಪೂರ್ವ ವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ಯುದ್ಧದ ಸಿದ್ಧತೆಗಳು ಭರದಿಂದ ನಡೆದವು. ಕಲ್ಕತ್ತ ಸಮರ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ಕೇಂದ್ರವಾಯಿತು. ಸೈನಿಕರು ಹಾಗೂ ಅಧಿಕಾರಿಗಳು ಕಲ್ಕತ್ತೆಯಲ್ಲಿ ಬಂದು ಅನೇಕ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿದುದರಿಂದ ಅಪರಿಮಿತ ಹಣ ವೆಚ್ಚ ಮಾಡಬೇಕಾಯಿತು. ಇದರಿಂದ ಉದ್ಯೋಗ ಹಾಗೂ ವ್ಯಾಪಾರಗಳಲ್ಲಿ ಕೃತಕ ಏರಿಕೆಯುಂಟಾಗಿ ಗುತ್ತಿಗೆದಾರರು ಹಾಗೂ ಮಧ್ಯವರ್ತಿಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಆಕರ್ಷಿಸಿತು. ಲಾಭಬಡುಕತನ ಹಾಗೂ ಕಳ್ಳವ್ಯಾಪಾರ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಮಾನವೀಯತೆ ಹಾಗೂ ನೈತಿಕತೆಯ ಪತನವುಂಟಾಯಿತು. ಈ ಪತನದ ಭೀಕರತೆಯನ್ನು 1943–44ರಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ಮೂರು ಮಿಲಿಯನ್ ಜೀವಗಳನ್ನು ಬಲಿತೆಗೆದುಕೊಂಡ ಬಂಗಾಳದ ಭೀಕರ ಬರಗಾಲದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಈ ಬರಗಾಲದ ಕಾರಣ ವಿವಾದಾಸ್ಪದ ವಿಷಯವಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯಿತು. ಒಂದು ತುತ್ತು ಅನ್ನಕ್ಕಾಗಿ ತಮ್ಮ

ಮಕ್ಕಳನ್ನೊಳಗೊಂಡು ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಮಾರಲು ಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದ ಸಾವಿರಾರು ಜನರು ಅದೂ ದೊರೆಯದೇ ಸಾವಿಗೀಡಾದರೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವಿಲ್ಲ. ಕಲ್ಕತ್ತೆಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ನಿಸ್ಸಹಾಯಕರಾಗಿ ರಸ್ತೆಯಲ್ಲೇ ಮರಣಕ್ಕೀಡಾದ ಸಾವಿರಾರು ಜನರನ್ನು ದಿನವೂ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿತ್ತು. ಇದರೊಂದಿಗೆ ಅಲ್ಪ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಕೆಲವರು ಕೀಳು ಡಾಂಭಿಕತೆ ಹಾಗೂ ವಿಷಯ ಲೋಲುಪತೆಯಲ್ಲಿ ಹಣವನ್ನು ನೀರಿನಂತೆ ವೆಚ್ಚ ಮಾಡುವುದೂ ನಡೆದಿತ್ತು.

ಬರಗಾಲದ ಈ ಭೀಕರತೆಯನ್ನು ತಡೆದುಕೊಳ್ಳುವುದರೊಳಗಾಗಿ, ಆಗಸ್ಟ್ 1946ರಲ್ಲಿ ಮತೀಯ ಕಲಹಗಳು ಪ್ರಾರಂಭವಾದವು. ನಗರದಲ್ಲೆಲ್ಲ ಮೃತ್ಯು ತಾಂಡವವಾಡುತ್ತಿತ್ತು. ಒಂದು ವರುಷದ ನಂತರ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಬಂತು. ಅದರೊಂದಿಗೆ ಬಂಗಾಳದ ವಿಭಜನೆ ಮತ್ತು ನಿರಾಶ್ರಿತರ ತಂಡಗಳು ಪಾಕಿಸ್ತಾನದ ಪ್ರಾಂತವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಟ್ಟು ಪೂರ್ವ ಬಂಗಾಳದಲ್ಲಿಯ ಲಕ್ಷಾಂತರ ಹಿಂದೂಗಳು ಪಶ್ಚಿಮ ಬಂಗಾಳ ಹಾಗೂ ಕಲ್ಕತ್ತೆಯಲ್ಲಿ ನುಗ್ಗಿ ಬಂದುದರಿಂದ, ಜನತೆಯ ಕಷ್ಟಕೋಟಲೆಗಳು ಒಂದು ಹೊಸ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ತಂದೊಡ್ಡಿತೆನ್ನಬಹುದು.

ಇದರಿಂದ ಕೆಲವು ಬದಲಾವಣೆಗಳಾಗಬೇಕಾಯಿತು. ಅವೆಂದರೆ ಪುರಾತನಕಾಲದಿಂದ ಬಂಗಾಳಿ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಬಂದಿದ್ದ ಕೆಲವು ಪ್ರಮುಖ ಕೊಂಡಿಗಳು ಕಳಚಿ ಹೋದವು. ಯುದ್ಧ ಹಾಗೂ ವಿಭಜನೆಯ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಉಂಟಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ, ಆರ್ಥಿಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳು, ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದವರ ಜೀವನದ ಮೇಲೆ ರಚನಾತ್ಮಕ ಹಾಗೂ ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಿತ್ತು. ಹರಿದು ಹಂಚಿಹೋಗಿ ಕಂಗೆಟ್ಟ ಜನತೆ, ಸಾಹಿತ್ಯದ ಹಾಗೂ ಕಲಾತ್ಮಕ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಆಸ್ಥೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿತು. ಈ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯ ಅಭಾವ ನಾಟಕರಂಗದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತಿತ್ತು. ಯುದ್ಧ ಪ್ರಾರಂಭವಾದಾಗಲೇ ಚೇತನಾರಹಿತವಾದ ಇದು ಭ್ರಾಮಕ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ ತನ್ನ ಸುತ್ತಮುತ್ತಲಿನ ತೊಂದರೆಯನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಥವಾ ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿತ್ತು. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅಂದು ಪ್ರದರ್ಶಿತಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೋಡಿದವರಿಗೆ ಅಸಹಜತೆಯ ಪರಾಕಾಷ್ಠತೆಯ ಅರಿವುಂಟಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ನಾಟಕ ಕಲೆಯಲ್ಲಿಯ ಸುಧಾರಣೆಗಳು ಮತ್ತು ಉತ್ತಮ ನಟರ ಅಭಿನಯವಿದ್ದರೂ ಸಹ, ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ತನಗರಿವಿಲ್ಲದೆ ಹಿಂದಿರುಗಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದ ಮಾರ್ಗವನ್ನನುಸರಿಸಿದುದು ವಿಷಾದನೀಯ. ಗೊಡ್ಡು ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಶರಣು ಹೊಡೆದು ಹೊಸ ರೀತೀಯ ನಾಟಕ, ಹೊಸ ರೀತಿಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಆಗಬೇಕಾಗಿತ್ತು.

ಇಂಡಿಯನ್ ಪೀಪಲ್ಸ್ ಥಿಯೇಟರ್ ಅಸೋಸಿಯೇಷನ್ ಅವರು ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸಿದ ನಾಬಣ್ಣ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಂತಹ ಲಕ್ಷಣಗಳ ಸೆಳೆಕುಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡವು. ಸೋವಿಯಟ್ ಒಕ್ಕೂಟದ ಮೇಲೆ ನಾಜಿ ಜರ್ಮನಿಯ ದಾಳಿಯ ನಂತರ ಶತ್ರು ರಾಷ್ಟ್ರಗಳ ಮೇಲಿನ ಯುದ್ಧ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಅನುಮೋದಿಸಿದ ಭಾರತದ commmunist ಪಕ್ಷದ ಅನೇಕ ವಿಧಾನಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಸಂಘವು ಒಂದಾಗಿತ್ತು. ಪಿ.ಸಿ.ಜೋಶಿಯವರ ದಕ್ಷ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಕಮ್ಯೂನಿಸ್ಟ್ ಪಕ್ಷವು ನ್ಯಾಯವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿಕೊಂಡು ದೃಢೀಕರಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳ ಮೇಲೆ ಅದರ ಪ್ರಭಾವ ಬೀಳುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು ಇದರ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳ ಒಂದು ಭಾಗವಾಗಿತ್ತು. ಹೀಗೆ ಮಾಡಲು IPTA ದಂತಹ ಅನೇಕ ಫ್ಯಾಸಿಸ್ಟ್ ವಿರೋಧಿ ಸಂಘ ಸಂಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಅದು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿತು. ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತಿತರ ಕಲಾರಂಗಗಳ ಪುನರುಜ್ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಅವು ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸಿದವು. ಅಕ್ಟೋಬರ್ 1944ರಲ್ಲಿ IPTA ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ ನಾಬಣ್ಣ ನಾಟಕ ಅತಿ ಶೀಘ್ರದಲ್ಲಿಯೇ ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಮುಖ ಅಲ್ಪಸಂಖ್ಯಾತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉದಯದ ಸೂಚಕವಾಗಿತ್ತು. ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ರಕ್ಷಿಸಲು ಆ ನಾಟಕ, ನಾಟಕಕಾರ ಹಾಗೂ ಪ್ರಯೋಗವು ಸಮಯಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಒಟ್ಟುಗೂಡಿದವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

IPTAದ ಬರಗಾಲ ಕೇಂದ್ರವು ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳ ಪಕ್ಷದ ಕಾರ್ಯಕರ್ತರ, ಬರಹಗಾರರ, ಸಂಗೀತಗಾರರ, ಪತ್ರಿಕೋದ್ಯಮಿಗಳ, ಉದಯೋನ್ಮುಖ ಕಲಾವಿದರ ಹಾಗೂ ನಾಟಕಕಾರರ ಸಂಗ್ರಹಿತ ಗುಂಪೊಂದನ್ನು ಹೊಂದಿತ್ತು. ವಯಸ್ಸು, ಹಿನ್ನೆಲೆ ಸ್ವಭಾವ, ಸಾಧನೆ ಹಾಗೂ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದ್ದರೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಾಗೂ ಕಲಾತ್ಮಕ ಕ್ರಾಂತಿಯ ಭಾವನೆಯಿಂದ ಮಾರ್ಕ್ಸಿಸ್ಟ್ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ಅನಿಶ್ಚಿತ ನಂಬುಗೆಯಿಂದ ಒಂದುಗೂಡುತ್ತಿದ್ದರು. IPTA ದ ಫ್ಯಾಸಿಸ್ಟ್ ವಿರೋಧಿ ಲೇಖಕರ ಹಾಗೂ ಕಲಾವಿದರ ಸಂಘದ ಮೊದಲ ಸದಸ್ಯರಲ್ಲೊಬ್ಬರಾದ ಬಿಜೋನ್ ಭಟ್ಟಾಚಾರ್ಯ ಅವರು ರೈತಕುಟುಂಬವೊಂದು ಕಂಗಾಲಾಗುವ (ದಿವಾಳಿ ತೆಗೆಯುವ) ಬಗೆಗಿನ 'ಜಬಾನಾಬಂದಿ' ಎಂಬ ಏಕಾಂಕ ನಾಟಕವನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದರು. ಅದು 1944 ಜನವರಿ 3 ರಂದು ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಯಿತು. ಒಬ್ಬ ಅಜ್ಞಾತ ನಾಟಕಕಾರನು ಬರೆದು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಹವ್ಯಾಸಿ ಕಲಾವಿದರಿಂದ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಚಿಕ್ಕ ನಾಟಕ 'ಜಬಾನಾಬಂದಿ' ಸ್ತುತ್ಯ ಪ್ರಯೋಗವೆನಿಸಲಾರದೇ ಹೋಗಬಹುದಿತ್ತು. ತದ್ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಅದು ಅಲ್ಪ ಕ್ಷೋಭೆಯನ್ನುಂಟುಮಾಡಿತು. ಇದರಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿಗೊಂಡ ಬಿಜೋನ್ ಭಟ್ಟಾಚಾರ್ಯ ಇದೇ ವಿಷಯವನ್ನೊಳಗೊಂಡ

ಆದರೆ ರೈತರ ಒಗ್ಗಟ್ಟಿನಲ್ಲಿಯ ನಂಬುಗೆಯೊಂದಿಗೆ ಮುಗಿಯುವ ಪೂರ್ಣಾವಧಿಯ 'ನಾಬಣ್ಣ' ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆದರು.

ಈ ನಾಟಕವು ಮೊಟ್ಟಮೊದಲು 1944ರ ಅಕ್ಟೋಬರ್ ನವೆಂಬರ್ ತಿಂಗಳಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಯ್ತು. ನಾಟಕಕಾರ ಹಾಗೂ ಶಂಭು ಮಿತ್ರ ಅವರ ಸಂಯುಕ್ತ ದಿಗ್ದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾದ ಈ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಅಪೂರ್ವ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ದೊರೆಯಿತು. ಇದು ಸಕಾರಣವಾದ ಹಾಗೂ ನಿರಾಶಾಯುಕ್ತ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲ. ತನ್ನ ಉದ್ದೇಶಿತ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆ ಹಾಗೂ ಕೃತಕತೆಯ ತ್ಯಾಗದಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿಗಿಂತ ತೀರ ಭಿನ್ನವಾಗಿತ್ತು. ಅದರ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿಯ ಯಥಾರ್ಥತೆಯಂತೆ ಅದರ ಸಮಕಾಲೀನತೆಯೂ ತಪ್ಪಿಸಲಾರದಾಗಿತ್ತು. ಸಾಹಿತ್ಯ ಹಾಗೂ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ 'ನಾಬಣ್ಣ' ಹೊಸ ನಾಟಕ ಪದ್ಧತಿಯ ಜಾಡನ್ನು ಸಾರಿತು. ಕೃತಕ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ, ಬಣ್ಣ ಬಳಿದ ಪಾರ್ಶ್ವದೃಶ್ಯಗಳು, ಭ್ರಾಮಕ ಪರಿಣಾಮಕ್ಕಾಗಿ ಪ್ರಯತ್ನ ಇವೆಲ್ಲ ಅಲ್ಲದೇ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಚಮತ್ಕಾರಿಕ ನಟನೆ, ಸುಪರಿಚಿತರಾದ ನಟರನ್ನು ಬಲವಂತದಿಂದ ಅಭಿನಯಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುವ ಪದ್ಧತಿಗಳು ಇಲ್ಲವಾದವು. ಈ ಪ್ರಯೋಗ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಯತ್ನವಿಲ್ಲದೇ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿ ಬಂದದ್ದನ್ನು ಮಾಡಿ ಅದನ್ನು ಒಂದು ಸತ್ಕಾರ್ಯವನ್ನಾಗಿ ತೋರ್ಪಡಿಸಿ ದಂತಿತ್ತು. ಆದರೆ ಇದು ಒಂದು ಹೊಸ ಹಾಗೂ ಅನಿವಾರ್ಯವಾದ ಪ್ರಯೋಗ ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವಿಲ್ಲ.

"ನಾಬಣ್ಣ" ಶ್ರೀರಂಗದಲ್ಲಿ ಸತತವಾಗಿ ಏಳು ದಿನಗಳವರೆಗೆ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡಾಗ ರಂಗಮಂದಿರ ಕಿಕ್ಕಿರಿದು ತುಂಬಿರುತ್ತಿದ್ದುದು ಹಿಂದೆಂದೂ ಇಲ್ಲದ ಉತ್ಸಾಹವನ್ನುಂಟುಮಾಡಿತು. ಅದು ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ದಿನಗಳವರೆಗೆ ಅದೇ ಅಥವಾ ಇತರ ಯಾವುದೇ ರಂಗಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲ್ಪಡಬಹುದಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಉದಯೋನ್ಮುಖರೆನಿಸಿಕೊಂಡ ಕೆಲವರಿಂದ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಈ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಕಂಡು ಅಚ್ಚರಿಗೊಂಡ ಮಾಲೀಕರು ತಮ್ಮ ರಂಗಮಂದಿರಗಳನ್ನು ಬಾಡಿಗೆಗೆ ಕೊಡಲು ನಿರಾಕರಿಸಿದರು. ಅಂದಿನಿಂದ IPTA ತನ್ನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಮೇಲೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲಾರಂಭಿಸಿದರು. ಶಾಶ್ವತ ರಂಗಮಂದಿರಗಳಿಗಿಂತ ಇಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೋಡಲು ಬರುತ್ತಿದ್ದರು. ಮಾರ್ಚ್ 1945ರಲ್ಲಿ ಒಂದು ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ 7000 ಜನ ಸೇರಿದ್ದರೆಂದು ಒಂದು ಸಾಪ್ತಾಹಿಕ ವರದಿ ಮಾಡಿತು.

ಈ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚಳವಳಿಯ ಆರಂಭದ ಸೂಚನೆಗಳು ಕಂಡುಬಂದವು. ಅದೊಂದು ಪರಿಪಕ್ವವಾದ ಕ್ಷಣವಾಗಿತ್ತು. ಉಪವಾಸದಿಂದ ಅಥವಾ ನೈಸರ್ಗಿಕ

ಕಾರಣಗಳಿಂದುಂಟಾದ ಸಾವು ನೋವುಗಳಿಗಿಂತ ದುರಾಶೆ, ಲಂಚಕೋರತನ, ನೈತಿಕ ಪತನದಿಂದ ಉಂಟಾದ ಸಾವು ನೋವುಗಳ ಅನುಭವ ಹೆಚ್ಚಿನ ಕೋಪ ಹಾಗೂ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯನ್ನುಂಟುಮಾಡುವಷ್ಟು ತೀವ್ರವಾಗಿತ್ತು. "ನಾಬಣ್ಣ" ಈ ಎರಡಕ್ಕೂ ಪುಟಕೊಟ್ಟಿತೆನ್ನಬಹುದು. ಪ್ರತಿಭಟನೆ ಎಂದರೆ ಹಳೆಯದರ ತಿರಸ್ಕಾರ. ಈ ತಿರಸ್ಕಾರ ಸುಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿತ್ತು. ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ ಪಾತ್ರಗಳು– ರೈತರು, ದೀನದರಿದ್ರರು, ಮಾನವರ ಶೋಷಣೆಗೆ ಒಳಗಾದವರು. ವ್ಯಕ್ತಿ ಚಿತ್ರಣ ನೇರವಾಗಿಯೂ ಸ್ಫುಟವಾಗಿಯೂ ಇತ್ತು. ನಟನಟಿಯರು ಇನ್ನೂ ಯುವಕರು. ಅವರು ಅನನುಭವಿಗಳಾಗಿದ್ದುದು ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಅನುಕೂಲವೇ ಆಗಿತ್ತು. ನಾಟಕದ ಅವಶ್ಯಕತೆಗಳಿಗನುಗುಣವಾಗಿ ಅವರು ತಮ್ಮ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸಹಜತೆಯನ್ನು ತಂದರು. ಉದಾತ್ತ ಭಾವದಿಂದ ಪ್ರೇರಿತರಾದ ಅವರು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಬಂದ ಶಂಭು ಮಿತ್ರ ಮತ್ತು ಮನೋರಂಜನ್ ಭಟ್ಟಾಚಾರ್ಯ ಅವರ ನಿರ್ದೇಶನದಲ್ಲಿ ಕಠಿಣವಾದ ತರಬೇತಿಯನ್ನು ಪಡೆದರು. "ನಾಬಣ್ಣ" ಶಂಭು ಮಿತ್ರರು ನಿರ್ದೇಶಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದ ಮೊದಲ ನಾಟಕ. ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ಕವಿ ಬಿಷ್ಣುಡೇ – "ಸೂಕ್ಷ್ಮಗ್ರಹಣ ಶಕ್ತಿ, ಪೂರ್ಣತ್ವದ ಅರಿವು, ಇಡೀ ಪ್ರಯೋಗವೇ ಒಂದೆಂಬ ದೃಷ್ಟಿ, ಸಣ್ಣ ಸಣ್ಣ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಅಡ್ಡಿ ಆತಂಕಗಳನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರತಿಭೆಯಿರುವ ಶಂಭು ಮಿತ್ರರಂತಹ ನಿರ್ದೇಶಕರನ್ನು ಹಿಂದೆ ಕಂಡಿದ್ದಿಲ್ಲ" ಎಂದು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ.

ಬಿಜೊನ್ ಭಟ್ಟಾಚಾರ್ಯ ಈ ಮೊದಲು ಒಂದೆರಡು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದರು. ಆದರೆ "ನಾಬಣ್ಣ" ಅವರಿಗೆ ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸವನ್ನು, ಮಾನ್ಯತೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟಿತು. ನಾಟಕದ ರಚನೆಯ ಮೂವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ನಂತರ ಅದನ್ನು ಮತ್ತೆ ಓದುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿಯ ಕೊರತೆಗಳು ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಬಂಗಾಳಿ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅದರ ಶಕ್ತಿಯ ಅರಿವನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಈ ಶಕ್ತಿ ನಿಯಮಗಳ ಉಲ್ಲಂಘನೆ, ಅದರಲ್ಲಿ ಒಳಗೊಂಡ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಭಾವನೆಗಳ ಸತ್ಯಾಸತ್ಯತೆ, ಮತ್ತು ದೀನದಲಿತರ ಮಾತಿನ ತಿರುವು ಮತ್ತು ಗ್ರಾಮೀಣ ಭಾಷೆಯ ಬಗ್ಗೆ ನಾಟಕಕಾರನ ಒಲವು – ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಅಡಗಿದೆ. ಪಾತ್ರ ಪೋಷಣೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯ ಅಭಾವ, ಅದರ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಕು ಕಂಡು ಬಂತು. ಈ ನ್ಯೂನತೆಗಳೇ ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರತಿಭಟನೆಯ ನಾಟಕವನ್ನಾಗಿಸಿತು. 'ನಾಬಣ್ಣ' ನಾಟಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ಭವ್ಯ ಬುನಾದಿ ಹಾಕಿ, ಬಂಗಾಳಿ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆ ಹೆಚ್ಚಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಿತು. ದಿಗಿನ್ ಬಂದೂಪಾಧ್ಯಾಯ, ಕಿರಣ್ ಮೈತ್ರ, ಸಲೀಉಸೆನ್, ತುಳಸೀ ಲಾಹಿರಿ ಮುಂತಾದ ವೃದ್ಧ ಹಾಗೂ ಯುವಕ ಲೇಖಕರಿಗೆ

ದೀನದಲಿತರ ಕಷ್ಟಕೋಟಲೆಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯಲು ಈ ನಾಟಕ ಸ್ಫೂರ್ತಿನೀಡಿತಲ್ಲದೇ ಒಂದು ಹೊಸ ಹಾದಿಯನ್ನು ಹಾಕಿಕೊಟ್ಟಿತು. ಅವರು ತಮ್ಮ ಮಾನವೀಯ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗಿಂತಲೂ ಆರ್ಥಿಕ ಸ್ಥಿತಿಯ ಗೊಂದಲದಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿದ್ದರೂ ಸಹ, ಅವರು ಬಂಗಾಳಿ ನಾಟಕದ ಮಿತಿಗಳನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿದರು. ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳು ಯಥಾರ್ಥ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು. ಆದರೆ ಬಿಜೋನ್ ಭಟ್ಟಾಚಾರ್ಯರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯ ಭಾವೋದ್ರೇಕ ಹಾಗೂ ಯಥಾರ್ಥತೆಗಳ ಸರಿಸಾಟಿಯಾಗಿ ಯಾವುವೂ ನಿಲ್ಲಲಾರವು.

ಬಿಜೋನ್ ಭಟ್ಟಾಚಾರ್ಯ ಸಮೃದ್ಧ ನಾಟಕ ಕರ್ತೃವೇನಲ್ಲ. ಮೂವತ್ತು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಇಪ್ಪತ್ತಕ್ಕಿಂತ ಕಡಿಮೆ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಬಂಗಾಳಿ ನಾಟಕ ವಿಶಾಲಗೊಂಡು, ಹೊಸ ಅನುಭವಗಳ ಸಂಶೋಧನೆ ಮಾಡಿತು. ಕೆಲವು ಸಾಮಾಜಿಕ – ಆರ್ಥಿಕ ನೈಜತೆಯಿಂದ ದೂರವಾದವು. ಬಿಜೋನ್ ಭಟ್ಟಾಚಾರ್ಯ, ಸಾಮಾಜಿಕ ದಬ್ಬಾಳಿಕೆಯ ವಿರುದ್ಧದ ಆತಂಕ ಹಾಗೂ ಸುಲಿಗೆ ಮತ್ತು ಹೋರಾಟದ ಬಗ್ಗೆ ಭಾಗಶಃ ಮಾರ್ಕ್ಸಿಸ್ಟ್ ಭಾವನೆಗಳಿಂದ ದೂರವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಜನಪದ ಸಂಸ್ಕಾರಗಳು, ಧಾರ್ಮಿಕ ಸಮಾರಂಭಗಳು ಮತ್ತು ಗ್ರಾಮ್ಯ ಭಾಷಾರೂಪಗಳನ್ನು ನಾಟಕಕ್ಕಾಗಿ ಸದುಪಯೋಗ ಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಅವರ ನಾಟಕಗಳು ವೈವಿಧ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ನಿಶ್ಚಿತವಾದ ಒಂದೇ ಪ್ರಕಾರದ ರೂಪರೇಖೆಯನ್ನು ಅವರು ಒಪ್ಪುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ತಮಗೆ ಪರಿಚಿತವಾದ ಗ್ರಾಮೀಣ ಸಮಾಜದ ದಬ್ಬಾಳಿಕೆ ಹಾಗೂ ಹೊಡೆದಾಟಗಳೇ ಜೀವನದ ಮಾರ್ಗಗಳಾಗಿರುವ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಂದಲೇ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಪಶ್ಚಿಮ ಬಂಗಾಲದ ಹಿಂದುಳಿದ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿಯ ಬಡ ರೈತರು ತಮ್ಮನ್ನು ಭೂಹೀನರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಲು ಹೊರಟ ಹೊಸ ವ್ಯಾಪಾರಿಗಳ ವಿರುದ್ಧ ಎದ್ದ ದಂಗೆಯ ಸನ್ನಿವೇಶವೇ ಅವರ 'ದೇವಿ ಗರ್ಜನ್'' ನಾಟಕದ ಕಥಾವಸ್ತು. ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಭೂ ಹೀನ ರೈತರು ದೇವಾಲಯದ ಭತ್ತದ ಸಂಗ್ರಹಾಲಯ 'ಧರ್ಮಗೋಲ'ದ – ಮೇಲ್ವಿಚಾರಕನಾಗಿದ್ದ ಪ್ರಭಂಜನನ್ನು ಸುತ್ತುಗಟ್ಟುತ್ತಾರೆ.

ಮಂಗಲ: ನಾನು ಹೇಳುವುದೇನೆಂದರೆ ಧರ್ಮಗೋಲವನ್ನು ತೆರೆದು ದೇವಾಲಯದ ಭತ್ತದ ಸಂಗ್ರಹವನ್ನು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಹಂಚಿ.

ಪ್ರಭಂಜನ: ಅದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಇದು ದೇವನಿಂದೆ. ಧರ್ಮಗೋಲದಲ್ಲಿಯ ಭತ್ತ ದೇವತೆಗೆ ಸೇರಿದ್ದು – ಬೇರಾರಿಗೂ ಅಲ್ಲ– ದೇವಿಗೆ ಅದನ್ನು ಪೂಜೆಯ ಮೂಲಕ ಅರ್ಪಿಸಿದ

ಮೇಲೆಯೇ ಅದನ್ನು ಬಡವರಿಗೆ ಪ್ರಸಾದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಹಂಚಬಹುದು.

ದಿಗಂಬರ್: ಎರಡು ವರ್ಷಗಳು ಸತತವಾಗಿ ಬರಗಾಲ – ಬಿರುಗಾಳಿಗಳ ಹೊಡೆತಕ್ಕೆ ತುತ್ತಾಗಿದ್ದೇವೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಪೂಜೆ ಮತ್ತು ದೊಡ್ಡ ಔತಣವನ್ನು ನಾವು ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡೆವು – ಅಲ್ಲವೇನು? ಈಗೇಕೆ ಪೂಜೆ ಮಾಡಬಾರದು? ಪೂಜ್ಯ ಪೂಜಾರಿಗಳೇ – ನೀವೇನನ್ನುತ್ತೀರಿ?

ಪೂಜಾರಿ: ಹೂ – ಸಲಹೆ ಏನೋ ಒಳ್ಳೆಯದೇ – ಆದರೆ ಈಗ ದೇವಿ ಪೂಜೆಗೆ ಪವಿತ್ರವಾದ ಕಾಲವಲ್ಲ. ನಾವು ಪಂಚಾಂಗವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಬೇಕು.

ದಶರಥ: ದೇವಿ ಪೂಜೆಗೆ ಎಲ್ಲ ಕಾಲವೂ ಪವಿತ್ರವಾದುದೇ – ಪ್ರತಿ ದಿನವೂ ಪುಣ್ಯ ತಿಥಿಯೇ – ರಘುಪತಿ ರಾಮಚಂದ್ರನೇನು ಮಾಡಿದ? ದೇವಿಯನ್ನು ಕಾಲವಲ್ಲದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪೂಜಿಸಲಿಲ್ಲವೇನು?

ಪೂಜಾರಿ: ರಾಮಚಂದ್ರ ದೇವರು. ಹಾಗೆ ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಿತ್ತು. ನಿಮಗೆ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

ದಶರಥ: ನಮಗೆ ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಧರ್ಮಗೋಲವನ್ನು ತೆರೆಯಿರಿ.

ಪ್ರಭಂಜನ: ಇಲ್ಲ – ನಾನು ತೆರೆಯುವುದಿಲ್ಲ –

ಮಂಗಲ: ತೆಗೆಯಬೇಕು –

ಪ್ರಭಂಜನ: ಇಲ್ಲ –

ಮಂಗಲ: ಕಡೆಯ ಸಾರಿ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದೇನೆ. ಅದನ್ನು ತೆಗೆಯಿರಿ.

ಪ್ರಭಂಜನ: ಇಲ್ಲ –

ಅವರು ಅವನ ಮೇಲೆ ದಾಳಿ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಗದ್ದಲ ಗಲಾಟೆ – ಕ್ಷೋಭೆ – ಪ್ರಭಂಜನನಿಗೆ ಏಟುಗಳು ಬಿದ್ದಿವೆ. ಭತ್ತದ ಕಣಜದ ಬಾಗಿಲುಗಳು ಮುರಿಯಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ.

ಬಿಜೋನ್ ಭಟ್ಟಾಚಾರ್ಯರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯ ನ್ಯೂನತೆಯೆಂದರೆ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆ ಮತ್ತು ಅಸಂಬದ್ಧತೆ – ಆದರೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ನಾಡಿನ ಜನತೆಯ

ಪೋಷಣೆಯಿಂದ ಬರಬಹುದಾದ ಪಾವಿತ್ರ್ಯವಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಜಾತ್ರಾದ ಲಕ್ಷಣಗಳೇನು ಇಲ್ಲ. ಆದರೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಅಪ್ಪಟ ಭಾರತೀಯ, ಪ್ರಾಂತೀಯ ಜಾನಪದ ಜಾಡಿದೆ. ಇದರಿಂದಲೇ ಅವುಗಳ ಪ್ರಭಾವ ಬಹು ಕಡಿಮೆ.

IPTA ದ ಬಂಗಾಳದ ಕೇಂದ್ರವು 'ನಾಬಣ್ಣ'ದ ಯಶಸ್ಸಿನ ಪ್ರಭಾವ ಕಡಿಮೆಯಾಗುವುದರೊಳಗಾಗಿ ಹರಿದು ಹಂಚಿಹೋಯಿತು. ಆದರೆ ಅದು ಸಂಪ್ರದಾಯದಿಂದ ಹೊರಬರುವ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ತೋರಿದ ನಂತರವೇ ಆಯಿತು. ಅದು ಶುಷ್ಕತಾತ್ವಿಕ ರಾಜನೀತಿಯುಳ್ಳ ಒಂದು ರಾಜಕೀಯ ಪಕ್ಷಕ್ಕೆ ಅಂಟಿಕೊಂಡಿದ್ದುದೇ ಅದು ಮುಂದುವರಿಯದಿರಲು ಒಂದು ಕಾರಣವೆನ್ನಬಹುದು. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವೆಂದರೆ IPTA ದ ಸುತ್ತಲೂ ಸೇರಿದವರ ನಿಷ್ಠೆಯ ಮೇಲೆ ಅದು ಒಂದು ಒತ್ತಡವನ್ನು ತಂದಿತು. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವರು ವಿಭಿನ್ನವಾದ ಸ್ಥಿರತೆ ಹಾಗೂ ಯಶಸ್ಸಿನಿಂದ ಕೂಡಿದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಗುಂಪುಗಳಾಗಿ ಚದುರಿ ಹೋದರು. ಐವತ್ತರ ದಶಕದ ನಂತರದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಅನೇಕ ಗುಂಪುಗಳು ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬಂದವು. ವೃತ್ತಿ ನಟರಲ್ಲದವರು ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ನಟರಿಗಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು ಗಮನವನ್ನು ಸೆಳೆದರು. ಅವರ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳನ್ನು ಚಳವಳಿ ಎಂದು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು. ಅದು ಅನಿಯಂತ್ರಿತವಾಗಿಯೂ, ಅನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿಯೂ ಇತ್ತು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯಗಳು, ಅಸಮ್ಮತಿ ಹಾಗೂ ಬಿರುಕುಗಳು ಮನೆಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದವು. ಆದರೆ ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಅವು ಅಮಿತೋತ್ಸಾಹದ ಪ್ರತಿಮೂರ್ತಿಗಳಾಗಿದ್ದವಲ್ಲದೇ ಪ್ರಯೋಗ ಶೀಲವಾಗಿದ್ದವು. ಈ ಚಳವಳಿಯ ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸಲಾಗಿದೆ ಮತ್ತು ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಗತಿಯಲ್ಲಿ ಇದರ ಪಾತ್ರದ ಬಗೆಗೆ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯವಿದೆ. ಇದರ ಅನೇಕ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ಬರೀ ನೀರಮೇಲಿನ ಗುಳ್ಳೆಗಳೆಂಬುದೇನೋ ನಿಜ. ಲಾಭಗಳನ್ನು ಪೋಲೂ ಮಾಡಲಾಯಿತು ಮತ್ತು ವಿಚಾರಗಳ ಒಪ್ಪಂದ ಬೇಗ ನಡೆಯಿತು. ಪ್ರಯೋಗಗಳೆನಿಸಿಕೊಂಡವು ಹಲವಾರು ಅಪೂರ್ಣ ಹಾಗೂ ಗುರಿಯಿಲ್ಲದವಾಗಿದ್ದವು. ಆದರೆ ಈ ವೃತ್ತಿನಟರಿಲ್ಲದ ಗುಂಪಿನವರ ಸಾಧನೆಯನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಬೇರೇನೂ ಅಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಅದರಿಂದ ಉತ್ಪನ್ನವಾದ ಶಕ್ತಿ ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ವಿಶಾಲವಾಗಿ ಹರಡುವಂತೆ ಮಾಡಿತು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ನಂತರದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಕಾರಕವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿದವು.

ಹೊಸ ನಾಟಕ ಚಳವಳಿ – ಜನತಾ ರಂಗಭೂಮಿ ಅಂದರೆ ಜನರಿಗಾಗಿ – ಜನರ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೇಡಿಕೆಯೊಂದಿಗೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ ದುರ್ಬಲರು, ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ತುಳಿಯಲ್ಪಟ್ಟವರ ಜೀವನದ ಚಿತ್ರಣ ಹಾಗೂ ಜನತೆಯ ಹೋರಾಟಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ನೀಡಲಾಗಿತ್ತು. ಇದು

ಕಾಲಾನುಕ್ರಮದಲ್ಲಿ, ಸಂಕ್ಷೇಪವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡ "ವಚನಬದ್ಧ ರಂಗಭೂಮಿ"ಯ ಆಶಯವಾಗಿತ್ತು. IPTA ನ ನಿಯತಕಾಲಿಕ "ಥಿಯೇಟರ್" ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು "ಕಾರ್ಮಿಕರ, ರೈತರ ಹಾಗೂ ಯುವಕರ ಸಾಮುದಾಯಿಕ ಹೋರಾಟದ ಒಂದು ಭಾಗ" ಎಂದು ಪದೇ ಪದೇ ಹೇಳುತ್ತಿತ್ತು. "ಜನತಾ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿರುವ ಹಾಗೂ ಇಲ್ಲಿ ದುಡಿಯುವ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರೂ ಅವರ ಹೋರಾಟದಲ್ಲಿ ಸಕ್ರಿಯ ಪಾಲುಗಾರರಾಗಿರಬೇಕಾದುದು ಅಗತ್ಯ" ಎಂಬುದು ಅದರ ಆಗ್ರಹದ ಬೇಡಿಕೆಯಾಗಿತ್ತು. ಇಂತಹ ಪ್ರಬೋಧನೆಗಳು ಕೆಲವರನ್ನು ಸಿಟ್ಟಿಗೆಬ್ಬಿಸಿ ದುದರಿಂದ ಅವರು IPTA ವನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಬಿಟ್ಟರು . IPTA ವನ್ನು ಬಿಡುವುದಾಗಲಿ ಅದರ ನೀತಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅಸಮ್ಮತಿ ಸೂಚಿಸುವುದಾಗಲಿ ಅವರು ಮಾರ್ಕ್ಸಿಸ್ಟ್ ವಾದವನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದರೆಂದಾಗಲಿ, ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಚಾರ ರೀತಿಯ ಔಚಿತ್ಯ ಅಥವಾ ಸಫಲತೆಯಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ತೊರೆದರೆಂದಾಗಲಿ ಸೂಚಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅನೇಕರು ಈ ರೀತಿ ಮಾಡಲಾರದಾದರು. ಅವರಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖರೆಂದರೆ ಉತ್ಪಲ್‌ದತ್.

ಬಹಳ ಶಕ್ತಿಶಾಲಿ, ಪ್ರತಿಭಾವಂತರಾದ ಉತ್ಪಲ್‌ದತ್ ಅವರು ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಭಾಷಾ ನಾಟಕಗಳ ಮೂಲಕ ಅಭಿನಯ ರಂಗವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುದುದು ಆಶ್ಚರ್ಯಕಾರಕ ವಿಷಯವೇ ಸರಿ. ಜಾಫ್ರೀ ಕೆಂಡಲ್ ರ 'ಷೇಕ್ಸಿಪಿಯಾನಾ'ದಲ್ಲಿ ಅವರು ಮೊದಲು ತರಬೇತಿ ಪಡೆದರು. ಈ ತಂಡದವರೊಂದಿಗೆ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತ ಭಾರತದ ನಾನಾ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರವಾಸ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಆದ ಅನುಭವದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಅವರಿಗೆ – "ವೃತ್ತಿಭಾವನೆ, ಶಿಸ್ತು, ಅಭ್ಯಾಸದ ಕಠಿಣ ರೀತಿ ಹಾಗೂ ರಂಗತಾಲೀಮುಗಳ ಪರಿಚಯವಾಯಿತು" ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. 1947 ರಲ್ಲಿ ಅವರು ತಮ್ಮದೇ ಆದ "ದಿ ಲಿಟಲ್ ಥಿಯೇಟರ್ ಗ್ರೂಪ್" ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ಇಂಗ್ಲೀಷ್‌ನಲ್ಲಿ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಘನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರು. ಆದರೆ ಅದು ಭ್ರಮಪರಿಹಾರಕ ಅನುಭವವಾಗಿತ್ತು. ಉತ್ಪಲ್‌ದತ್ IPTA ದೊಂದಿಗೆ 1–2 ವರ್ಷಗಳಿದ್ದ ನಂತರ ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಧುಮುಕಿದರು. 1959ರಲ್ಲಿ ಮಿನರ್ವ ಥಿಯೇಟರನ್ನು ಗುತ್ತಿಗೆಗೆ ಪಡೆದರು. ಇದು "ಅದರ್ ಥಿಯೇಟರ್" ಗೆ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಘಟನೆ – ಕಂದಕದಲ್ಲಿಯ ಕೋಟೆಯ ಮೇಲಿನ ದಾಳಿ ಮತ್ತು ಆಕ್ರಮಣದಂತಿತ್ತು.

ಮಿನರ್ವವನ್ನು ಎಲ್.ಟಿ.ಜಿ. ಗುತ್ತಿಗೆ ಪಡೆದ ಹನ್ನೊಂದು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ನೂರಾರು ನಾಟಕ ಸಂಘಗಳು ಉದಯಿಸಿದುವಲ್ಲದೇ 'ಹೊಸರಂಗಮಂದಿರ' ದ ರೂಪರೇಷೆಗಳು ಮಸಕಾಗತೊಡಗಿದವು. ನಾಟಕ ಚಳವಳಿಯ ಪಾತ್ರ ಹಾಗೂ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ನೋಡುವ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು

ಅವಲಂಬಿಸಿ ಅದು ಅಭಿವೃದ್ಧಿಗೊಳ್ಳುತ್ತಲೋ ಮರೆಯಾಗುವ ಅಥವಾ ಪುನಶ್ಚೇತನಗೊಳ್ಳುತ್ತಲೋ ಇರುವ ಕಾಲವಾಗಿತ್ತು. ಉತ್ಪಲ್‌ದತ್ ಅವರಿಗೆ ಅದರ ಪಾತ್ರವೆಂದರೆ ರಾಜಕೀಯ ರಂಗಮಂದಿರದ ಸ್ಥಾಪನೆ, ಉದ್ದೇಶವೆಂದರೆ ''ಸಂದೇಶ''ವನ್ನು ಸಾರುವುದೇ ಆಗಿತ್ತು. ತಮ್ಮದೇ ಆದ ನಾಟಕಗೃಹವಿದ್ದುದರಿಂದ ಅವರು ತಕ್ಷಣ ಕಾರ್ಯ ಪ್ರವೃತ್ತರಾಗಿದ್ದರು. ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಲ್ಲದ ಕೆಲವು ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ನಂತರ ಎಂತಹ ಉಪದೇಶಕ್ಕಾಗಲೀ ಕೇಳುವ ಜನ ಬೇಕು. ರಂಗಮಂದಿರಕ್ಕೆ ಜನರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿ ಅವರನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿಸಬೇಕೆಂಬ ಸತ್ಯವನ್ನು ಅವರು ಅರಿತರು. ಇದಕ್ಕಾಗಿ "ರಂಗಮಂದಿರವೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮೇಲೆ ಮೋಡಿ ಮಾಡುವ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ರಂಗಮಂದಿರದ ದೃಶ್ಯ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಅಭಿವೃದ್ಧಿಗೊಳಿಸುವುದು ಆ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂದೇಶ ನೀಡುವುದು ಅತ್ಯವಶ್ಯಕ '' ಎಂದು ಅವರೇ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಕಲ್ಲಿದ್ದಲು ಗಣಿಕಾರ್ಮಿಕರ ಹಾಗೂ ಗಣಿಯಲ್ಲಿಯ ಅಪಘಾತದ ಬಗೆಗಿನ 'ಅಂಗಾರ್' ನಾಟಕದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ಒಂದಾದ ಮೇಲೊಂದರಂತೆ ಇಂತಹ ಮೋಡಿ ಮಾಡುವ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದರು. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಅವರು ದೀಪವ್ಯವಸ್ಥೆ, ಧ್ವನಿಗಳು, ಸಂಗೀತ, ಬೃಹದಾಕಾರದ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ, ಬಹು ದೊಡ್ಡ ನಟವರ್ಗ ಮತ್ತು ಸಾಹಸಮಯ ಅಭಿನಯದ ಉಪಯೋಗ ಪಡೆದರು. ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ 1946ರಲ್ಲಿ ಬೊಂಬಾಯಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆದ ನಾವಿಕರ ದಂಗೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ನಾಟಕ 'ಕಲೋಲ್' ದಲ್ಲಿ ಬಂಡಾಯದ ತೀವ್ರತೆಯ ಪ್ರತೀಕವಾದ ಘರ್ಜಿಸುವ ತೋಪುಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ 'ಖೈಬರ್' ಯುದ್ಧ ನೌಕೆಯ ಮುಂದಿನ ಭಾಗದ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಅಳವಡಿಸಲಾಗಿತ್ತು. ದಂಗೆಕೋರರ ಮುಖಂಡನಾದ ಶಾರ್ದೂಲ ಸಿಂಗ್ ತೀವ್ರತೆಯನ್ನು ಇನ್ನೂ ಭೀಕರವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಕೊನೆಯವರೆಗೂ ಹೊಡೆದಾಡುತ್ತಿದ್ದು ಅವನ ಸಾವಿನೊಂದಿಗೆ ನಾಟಕ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ.

ಶಾರ್ದೂಲ: ಹಲೋ ಧಾನಾಷಾ – ಹಲೋ ಖೈಬರ್ ಕಾಲಿಂಗ್.

ರೇಡಿಯೊ: ಹಲೋ ಖೈಬರ್, ನಿಮಗೆ ಕೇಳಿಸಿತೇನು?

ಶಾರ್ದೂಲ: ಇಲ್ಲ ಏನು! ನೀವೇಕೆ ಹಾರಿಸುತ್ತಿದ್ದೀರಿ!

ರೇಡಿಯೊ: ನಾವು ಗೆದ್ದಿದ್ದೇವೆ ಗೆಳೆಯರೇ – ನಾವು ವಿಜಯಿಗಳಾದೆವು

ಶಾರ್ದೂಲ: ಏನು ನೀವೆಂದದ್ದು!

ರೇಡಿಯೊ: ನಮ್ಮ ಎಂಟು ಬೇಡಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಆರನ್ನು ಅವರು ಒಪ್ಪಿದ್ದಾರೆ. ತಳವಾರರು ಈಗ ತಮ್ಮ ಮುಷ್ಕರವನ್ನು ಹಿಂತೆಗೆದು ಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ಶಾರ್ದೂಲ: ಅದನ್ನು ನೀವು ವಿಜಯವೆನ್ನುವಿರಾ!

ರೇಡಿಯೊ: ಬೇರೆ ಮಾರ್ಗವೇ ಇದ್ದಿಲ್ಲ.

ಶಾರ್ದೂಲ: ನಾವು ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಹೋರಾಡಲಿಲ್ಲ.

ರೇಡಿಯೋ: ಈ ಹೋರಾಟದಲ್ಲಿ ನೀವು ನಮಗೆ ನಾಯಕರಾಗಿದ್ದಿರಿ. ನಮ್ಮ ಶುಭಾಶಯಗಳು ಶಾರ್ದೂಲ.

ಶಾರ್ದೂಲ: ಆಗಿದ್ದಿರಿ ಎಂದರೇನು? ನಾನಿನ್ನು ಆಗಿದ್ದೇನೆ. ಶುಭಾಶಯಗಳಿಗೆ ಇನ್ನೂ ಸಮಯವಿದೆ.

ರೇಡಿಯೊ: ಅಂದರೆ ಹೋರಾಟ ಮುಂದುವರಿಯುವುದೆನ್ನುವಿರೇನು!

ಶಾರ್ದೂಲ: ಹೌದು. ಶರಣಾಗತಿ ಇಲ್ಲ.

ನಾಟಕ ಅವಶ್ಯ ಸಂದೇಶವನ್ನೇನೋ ಸಾರಿತು. ಆದರೆ ಕಲ್ಲೋಲ ಮತ್ತು ಇತರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅನೇಕ ದಿನಗಳು ನಡೆಯುವಂತೆ ಸಹಕರಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಜನಜಂಗುಳಿ – ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯ, ಕೌತುಕಮಯ ದೃಶ್ಯಗಳು ಮತ್ತು ಅಭಿನಯಕ್ಕಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ ಅಥವಾ ತಮ್ಮ ರಾಜಕೀಯ ಜ್ಞಾನದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಾಗಿ, ನೋಡುತ್ತಿದ್ದರೋ ಎಂಬುದನ್ನು ನಿಶ್ಚಯವಾಗಿ ಹೇಳಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ.

ರಾಜಕೀಯ ನಾಟಕ ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹೊಸತಲ್ಲ. ಅದರ ಮೂಲ ಡಿ.ಎಲ್. ರಾಯ್, ಕೆ.ಪಿ. ವಿದ್ಯಾಬಿನೋದೆ ಅಥವಾ ಅವರಿಗಿಂತ ಹಿಂದಿನ ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷ್ ಮತ್ತು ಜ್ಯೋತೀಂದ್ರನಾಥ್ ಠಾಕೂರರ ದೇಶಾಭಿಮಾನಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಂದಲೂ ಕಾಣಬಹುದು. ಈ ಶತಮಾನದ ಪ್ರಾರಂಭದಿಂದಲೂ ಬರೆಯಲ್ಪಟ್ಟ ಅನೇಕ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳು ದೇಶಭಕ್ತಿಯನ್ನು ಬೋಧಿಸುವ ರಾಜಕೀಯ ನಾಟಕಗಳೇ ಆಗಿದ್ದವು. ಮುಕುಂದದಾಸ್ ತನ್ನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ 'ಜಾತ್ರಾ'ವನ್ನು ಸಹ ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಉಪಯೋಗಿಸಿದನು. ನಂತರ ಮೂರನೆಯ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಮನ್ಮಥರೇ ಸಮಕಾಲೀನ ರಾಜಕೀಯ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ವಿಮರ್ಶೆಗಾಗಿ ಪೌರಾಣಿಕ ಐತಿಹ್ಯಗಳನ್ನು ಗೂಢಾರ್ಥದ್ಯೋತಕವಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿದರು. ಉತ್ಪಲ್‌ದತ್ ಮತ್ತು ಇತರರು ರಾಜಕೀಯ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಸತ್ವವುಳ್ಳ ರಂಗರೂಪವನ್ನು, ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ನಂತರ

ಬಂಗಾಳದಲ್ಲಿದ್ದ ರಾಜಕೀಯ ವಿಚಾರ ಸರಣಿಯ ತೀವ್ರ ಸುಧಾರಣೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವ ಎಡಪಕ್ಷದ ಭಾವನೆಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನೀಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರು.

ಉತ್ಪಲ್‌ದತ್ ಅಸಂಖ್ಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಬಲಾತ್ಕಾರದಿಂದ ವಿಷಯ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿ ಮಾಡುವ, ವಿವಾದಾತ್ಮಕ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಕೌಶಲ್ಯದಿಂದ ನಿರ್ವಹಿಸುವ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳಾಗಿ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಕೆಲಹೊತ್ತಿಗೆಗಳಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ಆ ವಿಷಯ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ ಹಾಗೂ ನಿರ್ವಹಣಾ ಕೌಶಲ್ಯವನ್ನು ಅಸಾಮಾನ್ಯ ನಾಟಕೀಯತೆಯಿಂದ ಸಾಧಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅನೇಕ ವರ್ಷಗಳ ಅಭ್ಯಾಸ ಹಾಗೂ ಅನುಭವದಿಂದ ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಇದುವರೆಗೆ ಪರಿಚಿತವಾದ ಡಾಕ್ಯುಮೆಂಟರಿ (ದಾಖಲೆಗಳ ಸಹಾಯದಿಂದ ರೂಪಿತವಾದ) ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿದರು. ಮೊದಲಿಗೆ ನಿರೂಪಣಾ ಪಟಗಳು (ನಕ್ಷೆಗಳು), ರೇಖಾ ಪಟಗಳು ಮೊದಲಾದುವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿದರು. ಆದರೆ ನಿಜವಾದ ಡಾಕ್ಯುಮೆಂಟರಿ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ ನಾಟಕವೆಂದರೆ ಅಲಬಾಮಾದಲ್ಲಿ ಇಬ್ಬರು ಬಿಳಿ ಹೆಣ್ಣುಗಳ ಮೇಲೆ ಬಲಾತ್ಕಾರ ಮಾಡಿದರೆಂಬ ಸುಳ್ಳು ಆಪಾದನೆಯ ಮೇಲೆ ಅನೇಕ ನೀಗ್ರೋ ಯುವಕರನ್ನು ವಿಚಾರಣೆಗೆ ಗುರಿಪಡಿಸಿದ ಸನ್ನಿವೇಶವುಳ್ಳ "ಮಾನುಷೇರ್ ಅಧಿಕಾರೇ''. ಈ ನಾಟಕ ಮಿನರ್ವದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೆಂದೂ ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲಾದ ನ್ಯಾಯಾಲಯದ ದೃಶ್ಯಗಳುಳ್ಳ ಉತ್ತಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೆಂದೂ ಪರಿಗಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿತು. "ಸ್ಕಾಟಬರೋ ವಿಚಾರಣೆಯಲ್ಲಿ ನ್ಯಾಯಾಲಯದ ಕಾರ್ಯಕಲಾಪಗಳ ವರದಿ ನನ್ನ ಮುಂದೆ ಇದ್ದುದರಿಂದ ನಾಟಕದ ಪ್ರತಿಯೇ ಸಿಕ್ಕಿದಂತಾಗಿ, ಈ ನಾಟಕ ಬರೆಯಲು ಬರೀ ಮೂರು ದಿನ ಹಾಗೂ ರಾತ್ರಿಗಳು ಬೇಕಾದುವೆಂದು'' ಅವರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಈ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಮತ್ತು ವಿಯೆಟ್ನಾಂ ಜನತೆಯ ವಿಮೋಚನಾ ಹೋರಾಟದ ಬಗೆಗೆ ಬರೆದ 'ಅಜೇಯ ವಿಯೆಟ್ನಾಂ' ಎಂಬ ಡಾಕ್ಯುಮೆಂಟರೀ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಅತ್ಯಾಕರ್ಷಕವಾದ ಕರ್ಣಾನಂದಕರವಾದ ಸಾಧನೆಯಿಂದ ಸೊಗಸುಗೊಳಿಸಿದರು. ಇವುಗಳ ಸಹಾಯವಿಲ್ಲದೆಯೇ ಸಂದರ್ಭೋಚಿತವಾದ ರಾಜಕೀಯ ವಿಷಯಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ "ದಿನ್ ಬದಲೇರ್ ಪಾಲಾ'' ಅಥವಾ "ಬೋರ್ಗಿ ಏಲೋ'' ಎಂಬ ರಾಜಕೀಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಯಾವ ಕೃತ್ರಿಮ ಸಾಧನೆ ಅಥವಾ ಬಣ್ಣದ ಉಪಯೋಗವಿಲ್ಲದಂತೆ ಅನೇಕ ಸಲ ಬಯಲಿನಲ್ಲಿ, ಬೀದಿಯ ಮೂಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬಹುದು ಎಂದು ಅವರು ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟರು. ನಟರು ತಾವು ಹೆಚ್ಚು ಮಾತಾಡದೇ ವಾರ್ತಾ ಪತ್ರಿಕೆಗಳು, ನಿಯತಕಾಲಿಕಗಳು, ಪುಸ್ತಕಗಳಿಂದ ವಿವರಗಳನ್ನು ಓದಿ

ಹೇಳಿ, ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹೊರಗೆ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಹೇಗಿದೆ ಎಂಬುದರ ಒಂದು ವರದಿಯನ್ನು ಮುಂದಿಡುವ ಅವಕಾಶವುಳ್ಳ ಇಂತಹ ವಿವರಣಾತ್ಮಕ ನಾಟಕಗಳೇ ಒಳ್ಳೆಯವು ಎಂದು ಉತ್ಪಲ್‌ದತ್ ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ನಿಸ್ಸಂಶಯವಾಗಿ ಈ ಬೀದಿ ಮೂಲೆಯ ವಾರ್ತಾಪತ್ರ ಅಥವಾ ಭಿತ್ತಿ ಚಿತ್ರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೋಡಲು ಜನರು ಕಿಕ್ಕಿರಿಯುತ್ತಿದ್ದರು.

ಜಾತ್ರಾದಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತರಾದ ನಮ್ಮ ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕೆಲವು ಮುಖ್ಯ ಪ್ರತಿಭಾನ್ವಿತರಲ್ಲಿ ಉತ್ಪಲ್‌ದತ್ ಒಬ್ಬರು. ಜಾತ್ರಾದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ವಸ್ತುವಾದ ಧಾರ್ಮಿಕ ಅಥವಾ ಪೌರಾಣಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಲ್ಲದ ಅನೇಕ ಜಾತ್ರಾ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಇವರು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಜಾತ್ರಾ ನಾಟಕಗಳು ಜನಪದ ಶೈಲಿಯ ಮೂಲ ಘಟಕಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದರೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ತಮ್ಮಲ್ಲಿಯ ಸುಪ್ತ ಕಲಾವಂತಿಕೆಯನ್ನೊಳಗೊಂಡು ಅನೇಕ ಇತರ ಸಾಧನೆ ಸಲಕರಣೆಗಳ ಉಪಯೋಗ ಪಡೆದಿದ್ದಾರೆ. ಉತ್ಪಲ್‌ದತ್ ವೃತ್ತಿನಟರ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿಯ ನೈಪುಣ್ಯತೆಯ ಮಹತ್ವವನ್ನಾಗಲಿ, ತಮ್ಮ ಅಸಂಖ್ಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವೃಂದದೊಂದಿಗೆ ಸಂಪರ್ಕವನ್ನಾಗಲಿ ಎಂದೂ ಕಡೆಗಣಿಸಲಿಲ್ಲ. ರಂಗಭೂಮಿ ಹಾಗೂ ಅಭಿನಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅವರ ಸಾಮಾನ್ಯ ಭಾವನೆ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಎರಡನೆಯ ವಿಚಾರದಿಂದ ಪ್ರತಿಬಂಧಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ನಿಷ್ಠೆಯ ಅಭ್ಯಾಸ ಹಾಗೂ ದಣಿವರಿಯದ ತರಬೇತಿಯಿಂದಾಗಿ ಪಡೆದು ಪ್ರಗತಿ ಹೊಂದಿದ್ದ ಅವರ ಅಭಿನಯ ತಾಂತ್ರಿಕ ನೈಪುಣ್ಯ ನಿಸ್ಸಂದೇಹವಾದುದು. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಅವರು ಬಹು ಸಂಕುಚಿತ ಹರಹಿನಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅನುಕರಣೆ ಮಾಡುವುದನ್ನಾಗಲಿ ಮಾಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದನ್ನಾಗಲಿ ಅರಿಯದ ಮಹಾನ್ ಕಲಾವಿದರವರು. ಆದರೆ, ಗಂಭೀರ ಹಾಸ್ಯಮಿಳಿತ ಮತ್ತು ಖಳನಾಯಕನ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಮಾಡುವಾಗಿನ ಸಂತೋಷ, ಹೆಮ್ಮೆ, ಆಡಂಬರ ಮೇಲಿನ ಹೇಳಿಕೆಯನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುತ್ತದೆ. ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯ ಪಾತ್ರಗಳಿಗಿಂತ, ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿಯೂ ಜಟಿಲ ದ್ವಂದ್ವಾರ್ಥದ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ರಚನೆಯ ಅಭಾವ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಬಹುಶಃ ಇದು ಅಸಂಖ್ಯ ಜನ ಸಮೂಹಕ್ಕೆ ಸಂದೇಶವನ್ನು ಬಿತ್ತರಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಅವರು ತೆರಬೇಕಾದ ದಂಡದ ಒಂದು ಭಾಗವಾಗಿರಬಹುದು.

ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಹಾಗೂ ಅಬ್ಬರದ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ಮಿನರ್ವ ರಂಗಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಲಿಟಲ್ ಥಿಯೇಟರ್ ಗ್ರೂಪ್ ಒಡೆದುಹೋಯಿತು. ಅನಂತರ ಕೆಲವು ದಿನಗಳಲ್ಲೇ ಉತ್ಪಲ್‌ದತ್ ತಮ್ಮ 'ಪೀಪಲ್ಸ್ ಲಿಟಲ್ ಥಿಯೇಟರ್' ನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು. ವಾಮ ಪಕ್ಷಗಳ

ರಾಜಕೀಯ ಗೊಂದಲದಿಂದ ಅವರು ಆಗಲೇ ಬಿಡುಗಡೆ ಹೊಂದಿದ್ದರು. ತಮ್ಮ ಹಿಂದಿನ ಆಲೋಚನೆಗಳನ್ನು ಅವರು ಬಿಡದೇ ಇದ್ದರೂ, ಇತ್ತೀಚಿನ ಅವರ ಕೆಲವು ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟಿದ್ದರೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಅವರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಿಗಾಗಿ ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಿಷಯಗಳನ್ನು, ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಾರಂಭಿಕ ದಿನಗಳ ಬಗೆಗಿನ 'ತಿಸೀರ ತಲಪಾರ್' ಹಿಟ್ಲರನಿಗಿಂತ ಹಿಂದಿನ ಜರ್ಮನಿ ಬಗೆಗಿನ 'ಬ್ಯಾಂಕೇಡ್' ಅಥವಾ 'ಬೋಲ್ಷೆ ವಿಶ್ಸ' ಮತ್ತು ಕರೆನ್‌ಸ್ಕಿ ಆಡಳಿತದ ಬಗೆಗಿನ 'ಲೆನಿನ್ ಕೊಥಾಯ್' ಅವರ ಕೆಲವು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕೃತಿಗಳು ಎನ್ನಬಹುದು.

ಅರವತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ರಾಜಕೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಹವ್ಯಾಸಿ ಗುಂಪುಗಳ ಹಾಗೂ ನಾಟಕಕಾರರ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ಕೇಂದ್ರವಾಯಿತು. ಕಲ್ಕತ್ತೆಯಲ್ಲಿಯ ದೀನದಲಿತರ ಜೀವನದ ಅಸಹ್ಯ ಹಾಗೂ ಚಿಂತಾಜನಕಸ್ಥಿತಿ, ಆ ದಶಕದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಪಶ್ಚಿಮ ಬಂಗಾಲದಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ರಾಜಕೀಯ ಸಂಕ್ಷೋಭೆ ಈ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳನ್ನು ತೀವ್ರಗೊಳಿಸಿತು. ಕಲ್ಕತ್ತಾ ಅಥವಾ ಬಂಗಾಳದಲ್ಲಿಯ ಸಂಭವಗಳು ಮಾತ್ರ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುಗಳಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಹೋರಾಟ, ದಬ್ಬಾಳಿಕೆಯ ವಿರುದ್ಧ ದಂಗೆ ಏಳುವ ಜನಸಮೂಹವಿರುವ ಕ್ಯೂಬಾ, ವಿಯಟ್ನಾಂ, ಅಮೇರಿಕಾ, ಆಫ್ರಿಕಾದಂತಹ ದೇಶಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿಷಯಗಳು ನಾಟಕದ ವಸ್ತುಗಳಾದವು. ಇಂತಹ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳು ಹೊರಬಂದು ಬಹಳ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲ್ಪಟ್ಟವು. ಪ್ರಸಾಧನ ಜಾತ್ರಾಗುಂಪುಗಳು ಸಹ ಜಾತ್ರಾ ರೀತಿಯವಲ್ಲದ ಹಿಟ್ಲರ್, ಲೆನಿನ್, ಹೋಚೆಮಿನ್ ಮುಂತಾದವರ ಬಗೆಗೆ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲಾರಂಭಿಸಿದವು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ನಾಟಕೀಯ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಹೀನಗೊಳಿಸುವುದರಿಂದ ಕೀಳು ಜನಪ್ರಿಯತೆಗಳಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳೇ ಆಗಿದ್ದವು. ಈ ಅಪಾಯವನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸಿ, ಈ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡು ಬರಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದವರಲ್ಲಿ ಶಂಭು ಮಿತ್ರ ಪ್ರಮುಖರು. ಯುದ್ಧನಂತರದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಸಂಪದ್ಯುಕ್ತವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವಲ್ಲಿ ಇವರ ಹಾಗೂ ಇವರ 'ಬಹುರೂಪಿ' ಸಂಘದ ಪಾತ್ರ ಅಮೂಲ್ಯವಾದುದು.

'ನಾಬಣ್ಣ' ನಾಟಕದ ವಿಶೇಷ ಯಶಸ್ಸಿಗೆ ಕಾರಣರಾದ ಪ್ರಮುಖರಲ್ಲಿ ಶಂಭು ಮಿತ್ರ ಒಬ್ಬರು. ಅನೇಕರಂತೆ ಪಕ್ಷದ ಮುಖ್ಯರ ಆದೇಶಗಳಿಂದ ಮನನೊಂದು IPTA ದಿಂದ ಅವರು ಹೊರಬಂದರು. ನಲವತ್ತರ ಉತ್ತರಾರ್ಧದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಆಸ್ಥೆಯುಳ್ಳ ಕೆಲವರು ಅವರನ್ನು ಸೇರಿ

"ಬಹುರೂಪಿ"ಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದರು. ಆಗ ಸಮಯ ಪರಿಪಕ್ವವಾಗಿತ್ತು. ವೃದ್ಧರು, ಯುವಕರು, ಅನುಭವಿ ರಂಗನಟರು ಮತ್ತು ಹವ್ಯಾಸೀ ಕಲಾವಿದರೂ ಎಲ್ಲರೂ ಸಿದ್ಧರಿದ್ದರು. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಎಂಬ ವಿಚಾರಧಾರೆಗೆ ವಚನಬದ್ಧರಾಗಿ ನೀಡಿದ ಒಪ್ಪಿಗೆಯೇನೋ ಎಂಬಂತೆ 'ನಾಬಣ್ಣ' ನಾಟಕದ ಪ್ರಥಮ ಪ್ರಯೋಗವಾಯಿತು. ಆಗಿನ್ನು ಸಂಘ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬಂದಿದ್ದಿಲ್ಲ. ಮುಂದಿನ ಮೂರು ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಆರಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳು ಈ ಕಟ್ಟುಪಾಡನ್ನು ದೃಢೀಕರಿಸಿದವು. ಛೆರತರ್ ಎಂಬ ತುಳಸೀಲಾಹಿರಿಯವರ ಬರಗಾಲಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ನಾಟಕ ಮೊದಲನೆಯದು. ಉಳಿದೆರಡು ನಾಟಕಗಳು ದೇಶಭ್ರಷ್ಟ ಸಮಾಜದ ವಿಷಯವನ್ನೊಳಗೊಂಡಿತ್ತು. ಈ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ತಕ್ಷಣ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿತ್ತು. ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾದ ತಯಾರಿಕೆ ಮತ್ತು ನಿಯಂತ್ರಣವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಒಮ್ಮತವಿತ್ತು. ಎಷ್ಟೇ ಸಣ್ಣ ವಿಷಯಕ್ಕಾದರೂ ಗಮನ ನೀಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು ಮತ್ತು ಯಾವುದರಲ್ಲೂ ಅತಿರೇಕವಿರಲಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕುಂದು ಕೊರತೆಗಳು ಇರಲಿಲ್ಲವೆಂದಲ್ಲ – ಆದರೆ ಅವು ಒಂದು ಸಣ್ಣ ಸಂಚಲನವನ್ನೇ ಉಂಟುಮಾಡಿದವು. ಏಕೆಂದರೆ, ರಂಗಭೂಮಿ ಸರಿಯಾದ ಸೇವೆಯನ್ನು ಸಲ್ಲಿಸಬೇಕಾದರೆ ರಂಗಭೂಮಿಗೇ ಹೆಚ್ಚು ನಿಷ್ಠಾವಂತರಾಗಿರಬೇಕು ಎಂದು ಜನತೆಗೆ ತಿಳಿಸಿ ಹೊಸಮಾರ್ಗದ ಭರವಸೆಯನ್ನು ಅದರಲ್ಲಿ ಕಾಣಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಒಂದೊಂದು ಪ್ರಯೋಗದಿಂದಲೂ 'ಬಹುರೂಪಿ' ಅದರಂತೆಯೇ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾವೀನ್ಯವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿತ್ತು. ರಂಗಭೂಮಿ ಕಲಾವಂತಿಕೆ ಹಾಗೂ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಕಲಾತ್ಮಕ ಉದ್ಯಮದ ಫಲ ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಸರ್ವಸಾಮಾನ್ಯವೆನಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಅಸಂಖ್ಯ ವೃತ್ತಿಯಲ್ಲದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಟರ ಗುಂಪುಗಳು ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡುವ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಆರ್ಥಿಕ ಹಾನಿಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ಯಾವುದೇ ನಾಟಕ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಅದನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಬೇಕು.

1957ರಲ್ಲಿ ಠಾಕೂರರು ಬರೆದ 'ಚಾರ್ ಅಧ್ಯಾಯ್' ಎಂಬ ರಾಜಕೀಯ ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಹೋಲುವ ಕೃತಿಯ ನಾಟಕರೂಪವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ 'ಬಹುರೂಪಿ' ವೃತ್ತಿಯಲ್ಲದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಭದ್ರವಾದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಗಳಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ನಂತರ 'ಇಬ್ಸೆನ್ ಎನಿಮಿ ಆಫ್ ದಿ ಪೀಪಲ್' ಇದರ ನಾಟಕ ರೂಪವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲಾಯಿತು. ಒಂದೆರಡು ಪ್ರಯೋಗಗಳ ನಂತರ 1954ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ 'ರಕ್ತಕರಬೀ' ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅಳಿಸಲಾರದ ಸಾಧನೆಯಾಯಿತು. ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಠಾಕೂರರ ಸಾಂಕೇತಿಕ ನಾಟಕವನ್ನು

ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಆಕರ್ಷಣೀಯವಾಗಿ ತರಲಾಯಿತು. ಮುಂದಿನ ಹತ್ತು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಠಾಕೂರರ ಐದು ನಾಟಕಗಳನ್ನು 'ಬಹುರೂಪಿ' ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿತು. ಇದರಿಂದ ಠಾಕೂರರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆ ಹಾಗೂ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ವಾಕ್ ದೃಶ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮವಾದ ನಾಟಕದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪರಿವರ್ತಿಸುವುದು ಕಷ್ಟಸಾಧ್ಯ ಎಂಬ ಬಗ್ಗೆ ಇದ್ದ ಸಂಶಯವನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯಲಾಯಿತು. 'ರಕ್ತಕರಬಿ'ಯ ನಂತರ ಇಪ್ಪತ್ತು ವರ್ಷಗಳಿಗೂ ಮೇಲ್ಪಟ್ಟು, ಮತ್ತು ಹತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ನಂತರ ಠಾಕೂರರ 'ರಾಜಾ' ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದುದು 'ಬಹುರೂಪಿ'ಯ ಅಪೂರ್ವ ಸಾಧನೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಠಾಕೂರರು ಇತರರ ಹಿಡಿತದಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡರು.

ಬಂಗಾಳದಲ್ಲಿಯ ನಾಟಕ ಸಂಘಗಳು ಅಲ್ಪಾಯುಗಳಾಗಿದ್ದವು. ನಗರದಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ನಾಲ್ಕು ಅಥವಾ ಐದು ನಾಟಕ ಗೃಹಗಳಲ್ಲಿ ನೂರಾರು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ಕೂಡಿ ಹಾಕಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದ ವ್ಯಾಪಾರೀ ರಂಗಭೂಮಿ ಅನೇಕ ಏರುಪೇರುಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸಬೇಕಾಯಿತು. ಅದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಇದ್ದ ವೃತ್ತಿಯಲ್ಲದ ರಂಗ ಭೂಮಿಯ ಗುಂಪುಗಳು ಬಹಳ ಕಷ್ಟನಷ್ಟಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸಿ ಕಠಿಣ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿದ್ದವು. ಆದರೆ 'ಬಹುರೂಪಿ' ಇದಕ್ಕೊಂದು ಅಪವಾದ. ಸುಮಾರು ಮೂವತ್ತು ವರ್ಷಗಳವರೆಗೆ ಎಡಬಿಡದೇ ತನ್ನ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳನ್ನು ಕರ್ತೃತ್ವಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿತ್ತು. ಪಾರಂಪರಿಕ ಹಾಗೂ ಸಮಕಾಲೀನ ಮೂಲ ಬಂಗಾಳಿ ಮತ್ತು ರೂಪಾಂತರ ಅಥವಾ ಅನುವಾದ ಹೀಗೆ ವಿವಿಧ ರೀತಿಯ ಸುಮಾರು ನಲವತ್ತು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅದು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿತು. ಎಲ್ಲವೂ ಯಶಸ್ವಿಯೆಂದಾಗಲಿ, ಪೂರ್ತಿ ಕಳಪೆಯೆಂದಾಗಲಿ ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮವೆನಿಸಿದ 'ಚಾರ್ ಅಧ್ಯಾಯ್' 'ದಶಚಕ್ರ' (ಎನಿಮಿ ಆಫ್ ದಿ ಓಪಲ್), 'ರಕ್ತಕರಬೀ', 'ಪುತುಲ್ ಖೇಲ್' (ಡಾಲ್ಸ್ ಹೌಸ್), 'ಬಾಕಿ ಇತಿಹಾಸ್', 'ರಾಜಾ', 'ರಾಜಾ ಓಡಿಪಸ್', 'ಅಪರಾಜಿತ' ಮೊದಲಾದ ಕೆಲವು ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಮಂದಿರದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿಯೇ ಅವಿಸ್ಮರಣೀಯ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಗಳಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಇತರ ಸಂಘಗಳಿಗಿಂತ 'ಬಹುರೂಪಿ' ಸುಂದರ ಸತ್ಯವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ, ಬಂಗಾಳಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಮತ್ತು ಸಮಕಾಲೀನ ಹಾಗೂ ಸ್ಥಳೀಯ ರೀತಿಗಳನ್ನು ಮೀರಿದ ಒಂದು ಹೊಸ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ರೂಪಿಸಲು ಹೆಣಗುತ್ತಿತ್ತು. ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ 'ಬಹುರೂಪಿ' ತಾಂತ್ರಿಕ ಅರ್ಹತೆಯ ಭವ್ಯ ಬುನಾದಿಗಾಗಿ ಸತತ ಪ್ರಯತ್ನ (ನಡೆಸುತ್ತ)ಲಿತ್ತು. ದೀರ್ಘಪ್ರಯತ್ನ ಹಾಗೂ ಅನುಕರಣೀಯ ಶಿಸ್ತಿನಿಂದ ಅದು ಈ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಮಾಡಿತು. ಚಿಕ್ಕ ಸನ್ನಿವೇಶವೂ ದೊಡ್ಡ ಸನ್ನಿವೇಶದಷ್ಟೇ ಪ್ರಮುಖವಾದುದು ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ನಟನೂ ಪ್ರಮುಖ ನಟನೆಂಬ ಸಾಮುದಾಯಿಕ ಸೃಷ್ಟಿಯೇ

ರಂಗಮಂದಿರ ಎಂಬ ಭಾವನೆಯನ್ನು ಒಡಮೂಡಿಸಿ ಕಠಿಣ ಪರಿಶ್ರಮ ಹಾಗೂ ತಾಳ್ಮೆಯ ತಯಾರಿಕೆಗೆ ತಮ್ಮ ಸದಸ್ಯರ ಸಂಪೂರ್ಣ ಸಹಕಾರವನ್ನು ಪಡೆಯುವಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಯಿತು. ಚಳವಳಿಯ ಉದ್ದೇಶದಲ್ಲಿ "ಜನತೆ" ಅಥವಾ 'ನವ್ಯ'ದಿಂದ ಮೂಲ "ನಾಟಕ"ಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆಯನ್ನಿತ್ತು. ಬಹುರೂಪಿ ಐವತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ "ಅದರ್ ಥಿಯೇಟರ್" ನ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಕಾರಣವಾದ ಉತ್ಸಾಹೀ ಯುವ ಜನಾಂಗಕ್ಕೆ ಹಿತಕರವಾದ ವಾತಾವರಣವನ್ನುಂಟುಮಾಡಿತು.

ಬಹುರೂಪಿಗೆ ಅದರ ವಿಶಿಷ್ಟ ರೂಪವನ್ನಿತ್ತ ಪ್ರಮುಖ ವ್ಯಕ್ತಿ 1975 ರಲ್ಲಿ ಡಿಸೆಂಬರ್‌ನಲ್ಲಿ ಅರವತ್ತಕ್ಕೆ ಬಂದ ಶಂಭು ಮಿತ್ರ. ತನ್ನ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ದಿನಗಳಿಂದ ಹುಟ್ಟು ಕಲಾವಿದರಾದ ಮೂವತ್ತರ ದಶಕದ ಉತ್ತರ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಗಳಿಸಿಕೊಂಡರು. ಅಲ್ಲಿಯ ಅವರ ಜೀವನ ಈ ಕಲೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಕಷ್ಟು ಅಮೂಲ್ಯ ಅನುಭವ ಹಾಗೂ ಅವಕಾಶಗಳನ್ನೊದಗಿಸಿತು. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ತಪ್ಪೆಲ್ಲಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ತಿಳಿಯಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. IPTA ದಲ್ಲಿ ಅವರು ಕಳೆದ ದಿನಗಳು ಹೊಸನಾಟಕ ಚಳವಳಿಯ ಸಾಧ್ಯಾಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಬಗೆಗೆ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಲು ಅನುವು ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿತು. ಈ ಅನುಭವಗಳ ಸದುಪಯೋಗ ಮಾಡಿಕೊಂಡರು. ಭಾರತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಭವಿಷ್ಯವೆಲ್ಲಿದೆ ಎಂದು ಅವರಂತೆ ತಿಳಿದಿರುವವರು ಬೇರಾರೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಷ್ಟದ ದಿನಗಳು ಅಭಿನಯವನ್ನು ಹದಮಾಡಿ, ಮೂಲ ತರಬೇತಿಯ ಅವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನು ಅರಿವು ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿತು. ಅವರ ಸಾಮಾಜಿಕ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪಾತ್ರದ ಬಗ್ಗೆ ಯಥಾರ್ಥ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಒದಗಿಸಿತು. ಉತ್ತಮ ವೃತ್ತಿನಟರೊಂದಿಗೆ ಸ್ನೇಹ ಮತ್ತು ಅವರನ್ನು ಹತ್ತಿರದಿಂದ ಕಂಡಿರುವುದರಿಂದ ಅಭಿನಯ ತಂತ್ರದ ಉಪಯೋಗ ಹಾಗೂ ಮಿತಿಗಳನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಂಡರು. ವಿಶ್ಲೇಷಣಾತ್ಮಕ ಬುದ್ಧಿ ಹಾಗೂ ಪರಿಶ್ರಮ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಮೂಲತತ್ವಗಳೊಂದಿಗೆ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯ ನಿರಾಕರಣೆಯಿಂದಾಗಿ ಅವರಿಗೆ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ಹಾಗೂ ನಿದರ್ಶನ ಮಾಡಲು ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟಿತು. ಇವೆಲ್ಲವು ಗಳೊಂದಿಗೆ ಉತ್ತಮ ಶರೀರದಾರ್ಢ್ಯ, ಶರೀರದ ಪೂರ್ಣ ನಿಯಂತ್ರಣ, ಅಸಮಾನ್ಯ ಧ್ವನಿ, ತಮ್ಮ ಪೀಳಿಗೆಯವರಲ್ಲಿ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಟ ಹಾಗೂ ನಿರ್ದೇಶಕರಾಗಿ ಕೀರ್ತಿಶಾಲಿಗಳಾಗಿರುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ಊಹಿಸಬಹುದು.

ಜೀವನದ ವಿವಿಧ ರಂಗಗಳಲ್ಲಿಯ ಜನರು, ನಟರು, ವಿಮರ್ಶಕರು ಮುಂತಾದ ಅನೇಕರು ಶಂಭು ಮಿತ್ರ ಅವರ ಅಭಿನಯದ ಬಗ್ಗೆ

ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಅವರನ್ನು ನೋಡಿದ ಆದರೆ ಅವರ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯದಿರುವವರು ಅಸಂಖ್ಯ. ಶಂಭು ಮಿತ್ರರಿಗೆ ಸರಿಸಾಟಿಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವ ನಟರಾರೂ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ ಎಂಬ ಉತ್ಪಲ್‌ದತ್ ಅವರ ಹೇಳಿಕೆಯನ್ನು ಎಲ್ಲರೂ ಒಪ್ಪಿದ್ದಾರೆ. ಬಂಗಾಳಿಯಲ್ಲದ, ಬೊಂಬಾಯಿಯ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಯುವ ಚಲನಚಿತ್ರ ನಟ ಅಮೋಲ್ ಪಾಲೇಕರ್ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಒಂದು ನಿಯತಕಾಲಿಕದಲ್ಲಿ ಬರೆಯುತ್ತ "ಓರ್ವ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ ನಿಷ್ಣಾತನನ್ನು ಕೇಳುವಂತೆ – ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪ್ರಸ್ತಾರವನ್ನು ತಮ್ಮಲ್ಲಿ ಕರಗತ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ." ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಅವರು ನಿಜವಾಗಿ ಶ್ರೇಷ್ಠರಾದುದು "ಪ್ರಸ್ತಾರದ ಮೇಲಿನ ಆಧಿಪತ್ಯ"ದಿಂದಲ್ಲದಿದ್ದರೂ, ವಿಭಿನ್ನ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನೂ ಭಾವನೆಗಳನ್ನೂ ಸರಿಯಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತ ಪಡಿಸುವಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ ಸದುಪಯೋಗ, ಅನೇಕ ನಟನಾ ತಂತ್ರಗಳು ಅವರ ಕರಗತವಾಗಿದ್ದರೂ ಅನವಶ್ಯಕವಾಗಿ ಯಾವುದನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ಉಪಯೋಗ ಪಡಿಸುತ್ತಿಲ್ಲ: ಕೊನೆಯ ಉದ್ದೇಶ ಸಮಗ್ರ ನಾಟಕ – ಕೃತಕ ಮೌನದಿಂದ ಅವರು ಸಾಧಿಸುವ ಸರಳತೆಯ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಹಾಗೂ ಸದಾಕಾಲವೂ ನಾಟಕದ ಸಮಗ್ರ ಚಿತ್ರದ ಬಗ್ಗೆ ಯೋಚಿಸುವುದರಿಂದಲೇ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. 'ರಕ್ತಕರಬೀ' ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಅವರು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಬಂದರೆ, 'ರಾಜಾ' ದಲ್ಲಿ ಅವರು ಬರುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಆದರೂ ಪರದೆಯ ಹಿಂದಿನಿಂದ ಕೇಳಿಬರುವ ಅವರ ಅಪೂರ್ವ ಧ್ವನಿಯಿಂದ ನಾಟಕದ ಮೇಲೆ ಅಧಿಕಾರ ನಡೆಸುತ್ತಾರೆ. ತಮ್ಮ ದೀರ್ಘಕಾಲದ ಜೀವನಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಶಂಭು ಮಿತ್ರ ಅವರು ಸೊಫೊಕ್ಲಿನ್, ಇಬ್ಸೆನ್, ಠಾಕೂರರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಹಾಗೂ ಸಾಹಸಮಯ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ವಹಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಾಮಾನ್ಯ ಮಾನವರಂತೆಯೂ ನಟಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಪೋಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಅವರು ಸತ್ಯಕ್ಕೆ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ನಿಷ್ಠೆ ಹಾಗೂ ಮಾನವ ಘನತೆಗೆ ಪೂಜ್ಯಭಾವವನ್ನು ತಂದಿದ್ದಾರೆ. ಇದನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶನ ಅಥವಾ ಸಮೀಕರಣದ ಆಚೆ ಹೋಗಿ ಸಂಧಿಸಿದ್ದಾರೆ. ತಮ್ಮ ಜೀವನ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಹಿಂದೆಯೇ ಅವರು ಯಥಾರ್ಥನಿರೂಪಣೆಯ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ತೊರೆದಿದ್ದರು. ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಲೀನವಾಗದೇ ಅಥವಾ ಅದರೊಂದಿಗೆ ತಾನೂ ಸಾಗದೇ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ವಿವರಣೆ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಎಲ್ಲ ಉತ್ತಮ ನಟರು ಇದನ್ನೇ ಕೆಲವರು ಹೆಚ್ಚಾಗಿಯೋ ಕೆಲವರು ಕಡಿಮೆಯಾಗಿಯೋ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಜೀವನದ ವಿವಿಧ ಮುಖಗಳಲ್ಲಿಯ ಅಂತಃಸತ್ವಕ್ಕೆ ಅವರು ಕೊಡುವ ವ್ಯಾಖ್ಯೆ, ನಟನೆಯ ಸಾಧನೆಗಳ ಅಲ್ಪಸಹಾಯ ಪಡೆದು ಅವರದನ್ನು ಪೂರೈಸುವ ರೀತಿ ಇವು ಶಂಭು ಮಿತ್ರ ಅವರನ್ನು ಇತರರಿಗಿಂತ ಉತ್ತಮ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿರಿಸಿದೆ; ತಾವು ಅನುಕರಣೆ

ಮಾಡುವ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಸಂಕೀರ್ಣ ಪ್ರಚೋದನೆ ಹಾಗೂ ವಿವಿಧ ವರ್ತನೆಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಿರುವಾಗ ನೋಡಿದ್ದಲ್ಲಿ – ತನ್ನನ್ನೂ ತಾನು ಹೆಚ್ಚು ಅರಿತಂತೆಯೂ, ಸಂವೇದನಾಶಕ್ತಿಯು ಹೆಚ್ಚು ಸುಸಂಸ್ಕೃತವಾದಂತೆಯೂ ಅರಿಯಬಲ್ಲವನಾಗುತ್ತಾನೆ. ವಾದ್ಯವೃಂದ ನಿರ್ದೇಶಕರು ತಮ್ಮ ವಾದ್ಯಗಾರರಿಂದ 'ಸಮಗ್ರ ಸಂಗೀತ'ವನ್ನು ಪಡೆಯುವಂತೆ ಶಂಭು ಮಿತ್ರ ನಾಟಕದಿಂದ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನಾಗಿಸುವ ವಿವಿಧ ಮೂಲವಸ್ತುಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿ ತರುತ್ತಿದ್ದರು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದವು ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಇದುವರೆಗೂ ಕಂಡು ಕೇಳದ ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ಸಂಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ಪಡೆದವು. ರಂಗಭೂಮಿಯ ರಸಭಿಜ್ಞತೆಯ ಶ್ರೇಷ್ಠಮಟ್ಟದಿಂದ ಅಳೆದು ನೋಡಿದರೆ ನಾಟಕಗಳು ಹಳೆಯ ಗ್ರೀಕ್ ಅಥವಾ ಆಧುನಿಕ ಯುರೋಪದ ಶ್ರೇಷ್ಠಸಾಹಿತ್ಯಗಳಾದರೂ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಭಾರತೀಯತೆ ಕಂಡು ಬರುತ್ತಿತ್ತು. 'ಬಹುರೂಪಿ'ಯಲ್ಲಿ ಅವರೊಂದಿಗೆ ಪ್ರಮುಖ ಹಾಗೂ ವಿವಿಧ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಭಾನ್ವಿತರಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿದ್ದುದರಿಂದಲೇ ಅವರು ಇದನ್ನೆಲ್ಲ ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಿತ್ತು. ಅಲ್ಲದೇ ತಾವು ಆಶಿಸಿದಷ್ಟು ತಮ್ಮ ಯೋಜನೆಗಳನ್ನು ಸಫಲಗೊಳಿಸಿದರೆಂಬುದು ಸುಸ್ಪಷ್ಟ. ಹೊಸ ಮಾರ್ಗಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಚೋದನೆಯ ಪ್ರಯೋಗಾತ್ಮಕ ವರ್ಷಗಳವು. ಬಹುರೂಪಿ ಇತರರಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ತನ್ನ ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದೆ ಎಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿದ್ದ ಬಹುಭಾಗ ಪರಿಪಕ್ವವಾದ ಮತ್ತು ಅಂತಸ್ಥ ಪ್ರತಿಭೆ. ಅದರಲ್ಲೂ ಅಂತಸ್ಥಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಸೂರೆಗೊಳ್ಳುವ ಒಳ್ಳೆಯತನವೇ ಎನ್ನಬಹುದು. ಮನೋರಂಜನ್ ಭಟ್ಟಾಚಾರ್ಯ ಅವರ ಸಹವಾಸ ಬಹಳ ಅಮೂಲ್ಯವಾದದ್ದಾಗಿತ್ತು. ಅವರು ಕೆಲವು ವೃತ್ತಿ ಕಲಾಕಾರರಂತೆ ಹೊಸ ನಾಟಕ ಚಳುವಳಿಯೊಂದಿಗೆ ತಾದಾತ್ಮ್ಯ ಹೊಂದಿ, ಅದರ ಉದ್ದೇಶ ಹಾಗೂ ಆದರ್ಶಗಳಲ್ಲಿ ಪಾಲುಗಾರರಾಗಿದ್ದರು. ಆದರೂ ದಾರಿ ತಪ್ಪುವ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಬಂದಾಗ ಆಗಾಗ್ಗೆ ಪ್ರೀತಿಯ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯ ಉಪದೇಶವನ್ನು ಕೊಡಲು ಅವರಿಗೆ ಅಡ್ಡಿ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಶಂಭು ಮಿತ್ರ ಮತ್ತು ಮನೋರಂಜನ್ ಭಟ್ಟಾಚಾರ್ಯ ಅವರು ಬಹುರೂಪಿಯ ಅಮೂಲ್ಯ ಆಸ್ತಿಗಳಾಗಿದ್ದರು. ಅವರೊಂದಿಗೆ ಪ್ರಮುಖ ನಟಿ ತ್ರಿಪ್ತಿ ಮಿತ್ರ, ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯ ಖಾಲೇದ್ ಚೌಧರೀ, ದೀಪಾಲಂಕಾರ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ತಪಸ್ ಸೇನ್, ಗಂಗಾಪಾದ ಬಸು, ಅಮರ್ ಗಂಗೋಲಿ ಹಾಗೂ ಕುಮಾರ್ ರಾಯ್ ರಂತಹ ನಟರೂ ಇದ್ದರು.

ಬಹುರೂಪಿಯು ಮೊದಮೊದಲು 1950ರಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ ಛೆನಾತಾರ್ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮುಸ್ಲಿಂ ರೈತನ ಹೆಂಡತಿ ಫುಲ್‌ಜನ್ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ತ್ರಿಪ್ತಿಮಿತ್ರ ನಿರೀಕ್ಷೆ ಮೀರಿ ನಟಿಸಿದರು. ಅದು ಮುಂದೆಯೂ

ಸುಳ್ಳಾಗಲಿಲ್ಲ. ತನ್ನಲ್ಲಿಯ ಲಲಿತ ಕಲಾಭಿಜ್ಞತೆಯಿಂದಾಗಿ ಇಪ್ಪತ್ತೈದು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ಅನೇಕ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ, ಬಹುರೂಪಿಯಲ್ಲಿ ಇನ್ನಾರೂ ವಹಿಸದ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಿ ತಮಗೆ ಪ್ರತಿಸ್ಪರ್ಧಿಗಳಿಲ್ಲವೆಂದು ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟರು. 'ರಾಜಾ' ಮತ್ತು 'ರಾಜಾ ಓಡಿಪಸ್'ನಲ್ಲಿ ರಾಣಿಯ ಪಾತ್ರದಿಂದ, ಅಪರಾಜಿತ, ಚೊಪ್, ಅದಾಲತ್, ಛಲ್ಟೆ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಾಗೂ ಪುರುಷ ಅಸೂಯೆಗೆ ಬಲಿಯಾದ ಪಾತ್ರಗಳವರೆಗೆ ವಿವಿಧ ರೀತಿಯ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ವಹಿಸಿದ್ದರು. ಹೊಸ ನಾಟಕ ಚಳುವಳಿಯ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾಗಿ, ಅಂತೆಯೇ ಅಲ್ಪಸಂಖ್ಯಾತರ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರತಿನಿಧಿ ಎನಿಸಿ, ಬಿಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಸೇರಿ ಸೇತುವಿನ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ನಟಿಸಿ, ನಾಟಕ ಸಾವಿರಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಕಾಣುವಂತೆ ಮಾಡಿದ ಇವರು ವ್ಯಾಪಾರಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ಸಮ್ಮೋಹಿತರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಬಲ್ಲವರಾಗಿದ್ದರು. 'ಅಪರಾಜಿತೆ'ಯಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ಎರಡು ಗಂಟೆಗಳ ನಾಟಕದ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ರಂಗಸ್ಥಳದ ಮೇಲಿರುವ ಏಕೈಕ ಪಾತ್ರ ಇವರದೇ ಆದರೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಲಕ್ಷ್ಯ ಬೇರೆಡೆ ಹೋಗದಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಅದು ಅಸಾಧಾರಣ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಹಾಗೂ ಶಕ್ತಿಯ ಪ್ರದರ್ಶನವೆನ್ನಬಹುದು. ಅವರು ತಮ್ಮ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದನ್ನೇ ಹೇಳುವುದು ಅಥವಾ ಕೆಲವು ಪದಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಮಾಡುವುದು ಕಂಡುಬಂದಲ್ಲಿ ಅದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಬೇಡಿಕೆಯಿಂದಲೇ ಎಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು.

ಬಹುರೂಪಿಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ನಟರ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಬಹಳ ದೂರವಿದ್ದವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಬಂಗಾಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಇಂತಹ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಅಪಾಯದಿಂದ ರಕ್ಷಿಸುವುದೇ ನಾಟಕ ಚಳುವಳಿಯ ಸಮರ್ಥನೆ ಹಾಗೂ ಲಾಭ ಎನ್ನಬಹುದು. ಇದರಲ್ಲಿ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ, ದೀಪಾಲಂಕಾರ ಮತ್ತು ನಾಟಕದ ಇತರ ಸಲಕರಣೆಗಳೊಂದಿಗೆ ನಟರೂ, ನಾಟಕಕಾರರ ಪಾಲೂ ದೊಡ್ಡದು. ಬಹುರೂಪಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ ಮೊದಲ ಕೆಲವು ಸಂತೃಪ್ತ ನಾಟಕಗಳ ಯಶಸ್ಸಿಗೆ ಖಾಲೀದ್ ಚೌಧುರಿ ಅವರ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಹಾಗೂ ತಪತ್ ಸೇನ್ ಅವರ ದೀಪಾಲಂಕಾರಗಳು ಸಹ ಕಾರಣವಾದವು. ನಿವೃತ್ತಿ ಹೊಂದಿದ ಏಕಾಕಿ ಖಾಲೇದ್ ಚೌಧರೀ ರಂಗ ಸಜ್ಜಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅವರ ನೈಪುಣ್ಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಮಾನ್ಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದಿಲ್ಲ. ಅವರ ಕರ್ತೃತ್ವಶಕ್ತಿಯ ವಿಶೇಷ ಪರಿಚಯವಾಗಬೇಕಾದರೆ ಬಹುರೂಪಿಯ 'ಪುತಲ್‌ಬೇಲಾ', 'ರಕ್ತಕರಬೀ' ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ಇತರರಿಂದ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲ್ಪಟ್ಟ 'ಸುತುರ್ ಮಾರ್ಗ್' ಮತ್ತು 'ಕಾಲೇರ್ ಜಾತ್ರಾ' ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯನ್ನು ನೋಡಬೇಕು.

ತಪನ್ ಸೇನ್ ಅವರನ್ನು ಅವರ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಮೀರಿದ ವ್ಯಕ್ತಿ ಬೇರೊಬ್ಬರಿರಲಿಲ್ಲ. ಬೆಳಕುಗಳಿಂದ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಏನನ್ನಾಗಲಿ ಸಾಧಿಸಬಲ್ಲರು. ದೀಪ ಮತ್ತು ಇತರ ಕೆಲವು ಸಾಮಾನ್ಯ ಉಪಕರಣಗಳ ಸಹಾಯದಿಂದ ಅವರು ಮಹಾ ಪೂರವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಬಲ್ಲರು; ಚಲಿಸುವ ರೈಲುಗಾಡಿ, ಬೆಂಕಿ, ಭೂಕಂಪ, ಮೋಟಾರು ಕಾರುಗಳ ಸ್ಪರ್ಧಾತ್ಮಕ ಓಡಾಟ, ಒಂದೇ ಎರಡೇ, ನೂರಾರು ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಬಲ್ಲರು. ಇಂತಹ ಚಮತ್ಕಾರಿಕೆ, ಭ್ರಾಮಕ ಉಪಾಯಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಮಾಡುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದಿಂದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ದೀಪಗಳ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ತಂದರೆಂದಲ್ಲ. ಅವುಗಳನ್ನವರು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡು ಚಿತ್ರಕಲಾವಿದನು ತನ್ನ ಕುಂಚವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುವಂತೆ, ದೀಪಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿದರು. ನಾಟಕದ ದೃಶ್ಯ ಅಥವಾ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಪಡಿಸಲು ನಟರಲ್ಲಿ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಒಡಮೂಡಿಸುವ ಸಾಧನವಾಗಿಯಲ್ಲದೇ ದೀಪಗಳು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಾಗಿರುವಂತೆ ಮಾಡಿದರು, ನಾಟಕದ ಒಂದು ಅಂಗವಾಗಿರುವಂತೆ ಮಾಡಿದರು. ಬಹುರೂಪಿಯೊಂದಿಗಿರುವಾಗ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ರಂಗದ ದೀಪಗಳು ಒಂದು ಸಮಗ್ರ ಅಂಗವೆಂಬ ತಮ್ಮ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ವೃದ್ಧಿಪಡಿಸಿಕೊಂಡರು. 'ಚಾರ್ ಅಧ್ಯಾಯ್' ಮತ್ತು 'ರಕ್ತಕರಬೀ' ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಈ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ತೃಪ್ತಿಕರವಾಗಿ ಅಳವಡಿಸಿದರು. ಉತ್ಪಲದತ್‌ರ 'ಲಿಟಲ್ ಥಿಯೇಟರ್ ಗ್ರೂಪ್'ನವರು ಮಿನರ್ವದಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳ ಜನಪ್ರಿಯತೆಗೆ ತಪನ್ ಸೇನ್‌ರ ಪಾಲು ಅಸಾಮಾನ್ಯವಾದುದು. ವ್ಯಾಪಾರೀ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅಧಿಕ ಲಾಭಗಳಿಸಿದ ಅನೇಕ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಯಶಸ್ಸಿಗೂ ಅವರೇ ಕಾರಣರಾಗಿದ್ದರು.

ಒಳ್ಳೆಯ ನಾಟಕಗಳ ಅಭಾವ ಎನ್ನುವ ಮಾತು ಬಂಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಷ್ಟೇ ಹಳೆಯದು. ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷ್ ಈ ಬಗ್ಗೆ ದೂರುತ್ತಿದ್ದರು. ಅಂತೆಯೇ ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿ, ಶಂಭು ಮಿತ್ರ. ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗೃಹಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅಲ್ಪವೇಳೆಯಲ್ಲೇ ಸಾಕಷ್ಟು ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಬರೆಯಬಲ್ಲ ಉತ್ಪಲ್‌ದತ್ತರನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಉಳಿದೆಲ್ಲ ನಾಟಕ ಸಂಘಗಳ ದೂರು ಅದೇ ಆಗಿತ್ತು. ಆದರೂ ಬರೆದ ನಾಟಕಗಳು ಅಸಂಖ್ಯವಾಗಿದ್ದವು. 1964ರಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ರಚನೆಗೆ ಬಹುಮಾನ ನೀಡುವ ಯೋಜನೆಯ ಅಂಗವಾಗಿ ಬಂದ ನಾಟಕಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಸಾವಿರಕ್ಕೂ ಮೀರಿತ್ತೆಂದು ಒಂದು ಸಂಘದ ವಾರ್ಷಿಕ ವರದಿಯಲ್ಲಿ ತಿಳಿಸಲಾಗಿದೆ.

1965ರಲ್ಲಿ ಕಲ್ಕತ್ತೆಯಲ್ಲಿಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸಿದ ಓರ್ವ ಪತ್ರಕರ್ತ 736 ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆಯಾಗಿದೆ

ಎಂದಿದ್ದಾನೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವಿಲ್ಲ. ಇದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಬರಹದ ಮಾದರಿ ಎನ್ನಬಹುದು. ಆದರೆ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲಾಗದವು. ಪ್ರಕಟನೆಗೂ ಅರ್ಹವಲ್ಲದವು. ಬಹುಶಃ ರಂಗಮಂದಿರದ ನಿಯತಕಾಲಿಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುವ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳು ವಾಚನಕ್ಕೇ ಸರಿ. ಅನೇಕ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ರಚನೆಯ ತಾಂತ್ರಿಕತೆ, ನಾಟಕೀಯ ಭಾಷಾ ಪ್ರಯೋಗ, ಹಾಗೂ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವಾದ ಭರವಸೆ ಕಂಡುಬಂದವು. ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಕಾಲೀನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಹಾಗೂ ಸಂಘಾದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಚಿತ್ರಣ ಕಂಡುಬರುತ್ತಿತ್ತು. ಇವೆಲ್ಲವುಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೇಷ್ಠರೆಂದರೆ ಬಾದಲ್ ಸರ್ಕಾರ್.

ಬಾದಲ್ ಸರ್ಕಾರ್ ಕೆಲವು ಹಾಸ್ಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದ ನಂತರ ಸ್ವಲ್ಪ ಕಾಲ ಬರೆಯುವುದನ್ನೆ ನಿಲ್ಲಿಸಿದರು. ಮತ್ತೆ ಬರೆಯಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದಾಗ ಅವರು ಬಂಗಾಲಿಯಲ್ಲಿಯ ಉತ್ತಮ ನವ್ಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾದ 'ಏಬಾಂಗ್ ಇಂದ್ರಜಿತ್' ನಾಟಕವನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. 1965ರಲ್ಲಿ ಬಹುರೂಪಿಯ ನಿಯತಕಾಲಿಕದಲ್ಲಿ ಅದು ಪ್ರಕಟವಾದಾಗ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಅಪೂರ್ವತೆ ಹಾಗೂ ಸಂದರ್ಭೋಚಿತ ವಿಷಯದಿಂದಾಗಿ ಎಲ್ಲರ ಲಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ಸೆಳೆಯಿತು. ಮೊಟ್ಟಮೊದಲು ಈ ನಾಟಕ, ನಾಟಕ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಪರಿಚಯವುಳ್ಳ 'ಸೊವಾನಿಕ' ಅವರಿಂದ ಸಾಧಾರಣ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿತು. ಅದು ಸಾಕಷ್ಟು ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಗಳಿಸಿತು. ಕಲ್ಕತ್ತದಲ್ಲಿಯ ಇತರ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಬಂಗಾಲಿಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಇತರ ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ನಂತರ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿತು. ಹೊಸ ಬಂಗಾಲಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಅನುವಾದಗೊಂಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ಪ್ರಮುಖವಾದದ್ದು. ಭಾರತದ ಅನೇಕ ನಗರಗಳಲ್ಲಿ ಅದು ಪ್ರಯೋಗಿಸಲ್ಪಟ್ಟು ಪಟ್ಟಣಗಳಲ್ಲಿನ ಸುಶಿಕ್ಷಿತ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಆಕರ್ಷಿಸಿದೆ. ಅವರ ಇತರ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕಗಳಂತೆ 'ಏಬಾಂಗ್ ಇಂದ್ರಜಿತ್' ನಲ್ಲಿಯ ಪಾತ್ರಗಳು ಸಮಾಜದ ಒಂದು ಸಣ್ಣ ಭಾಗವಾದ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಸುಶಿಕ್ಷಿತ ಜನತೆಯೇ ಆಗಿದೆ. ನಾಟಕದ ಒಂದು ಪಾತ್ರದ ಮೂಲಕವಾಗಿ "ದಲಿತ ವರ್ಗದ ಜನತೆ, ಕಲ್ಲಿದ್ದಲು ಗಣಿಗಳಲ್ಲಿ ಉಪವಾಸವಿರುವ ಕಾರ್ಮಿಕರು, ಹೊಲಗಳಲ್ಲಿ ಬೆವರು ಸುರಿಸಿ ದುಡಿಯುವ ರೈತರು, ಗುಡ್ಡಗಾಡು ಜನರ ನಾಯಕ, ನದಿಗಳ ಬಳಿಯ ಮೀನುಗಾರರು ಇವರ್‍ಯಾರು ನನಗೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ'' ಎಂದು ನಾಟಕಕಾರರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಅವನು ಅರಿತಿರುವ ಜನ ಸಮಗ್ರತೆ ಹಾಗೂ ಅರ್ತದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದಾಗ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆಯ ಸರ್ವತೋಮುಖ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಕಾಣಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರದು ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ವಿಚಿತ್ರ ಲೋಕ. ಅವರೇ ಹೇಳುವಂತೆ ರೂಪರಹಿತ, ವರ್ಣರಹಿತ, ಸತ್ವರಹಿತ

ಜನಾಂಗವದು. ಅವರಲ್ಲಿ ಆ ಜಗತ್ತಿನವನಾದರೂ ಹೊರಗಿನವನಂತೆ ಇರುವ ಬಾದಲ್ ಸರ್ಕಾರನ ಮುಖಂಡನೂ ಇದ್ದಾನೆ. ಅವನಿಗೆ ಎರಡು ಲಕ್ಷಣಗಳಿವೆ. ಒಂದು ವೇದನೆಯ, ಅವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ಅಪರಾಧಿ ಮನೋಭಾವದಿಂದ ಕೂಡಿದ ಚುರುಕಾದ ಸಂವೇದನಾ ಶಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಅರಿವು. ಎರಡು ತನ್ನ ಗುಂಪಿನಿಂದ ಹೊರಬರಲಾರದ, ತಮ್ಮ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಪರಿಹರಿಸುವ ಧೈರ್ಯ ಹಾಗೂ ಶಕ್ತಿ ಇಲ್ಲದ ಮಾನವ ಜೀವನದ ನಿರರ್ಥಕತೆಯ ಅರಿವು. ಅವನ ಮೂಲಕವಾಗಿ ನಾಟಕಕಾರ, ಜೀವರಹಿತ, ನೀತಿಗೆ ಅತೀತವಾದ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಕ್ಲಿಷ್ಟ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾನೆ. 'ಎಬಾಂಗ್ ಇಂದ್ರಜಿತ್' ನಾಟಕದ ಮೊದಲ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ನಮಗಿದರ ಪರಿಚಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಲೇಖಕ ಇಂದ್ರಜಿತ್‌ನನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಬಿಟ್ಟು ತಟಕ್ಕನೆ ಹಲವಾರು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಕೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಕೊನೆಯದು.

ಲೇಖಕ: ನೀನು ಎಲ್ಲಿ ಸತ್ತೆ?

ಇಂದ್ರಜಿತ್: ನಾನು ಸತ್ತಿಲ್ಲ.

ಲೇಖಕ: ಖಂಡಿತವಾಗಿ.

ಇಂದ್ರಜಿತ್: (ಕೆಲವು ಕ್ಷಣಗಳ ಮೌನದ ನಂತರ) ಇಲ್ಲ, ನನಗೆ ಖಂಡಿತವಾಗಿ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ.

ಅಮಲ್, ಬಿಮಲ್ ಮತ್ತು ಕಮಲ್ ಮೂವರು ಒಂದೇ ರೀತಿಯ, ಮಾಡಿದ್ದನ್ನೇ ಮಾಡುತ್ತ, ಸತ್ವರಹಿತ ಸಂಯುಕ್ತ ಜೀವನ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಇಂದ್ರಜಿತ್ ಕೂಡ ಅದನ್ನೇ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೂ ಅವನು ಅರಿವಿನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಗುರಿ ಮತ್ತು ಅರ್ಥವನ್ನು ಕಂಡು ಹಿಡಿಯುವ ಯಾತನೆಯಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾರದವನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಕೊನೆಯ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವನು ಲೇಖಕನನ್ನು ಭೇಟಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ.

ಲೇಖಕ: ಇಂದ್ರಜಿತ್!

ಇಂದ್ರಜಿತ್: ಕ್ಷಮಿಸಿ, ಏನೋ ತಪ್ಪಾಗಿದೆ. ನನ್ನ ಹೆಸರು ನಿರ್ಮಲ್‌ಕುಮಾರ್ ರಾಯ್.

ಲೇಖಕ: ನನ್ನ ಗುರುತು ಸಿಕ್ಕಲಿಲ್ಲವಾ ಇಂದ್ರಜಿತ್!

ಇಂದ್ರಜಿತ್: (ಮೌನ) ಓ ಲೇಖಕ

ಲೇಖಕ: ಇಂದ್ರಜಿತ್, ನನ್ನ ನಾಟಕವನ್ನು ಮುಗಿಸಲು ಆಗುತ್ತಿಲ್ಲ.

ಇಂದ್ರಜಿತ್: ಅದನ್ನು ಮುಗಿಸಲು ನಿಮಗೇನು ಬೇಕು? ಅಂತ್ಯವೇ ಇಲ್ಲದಾಗ ಪ್ರಯತ್ನದಿಂದೇನು ಪ್ರಯೋಜನ – ಆದಿಯೇ ಅಂತ್ಯ ಅಂತ್ಯವೇ ಆದಿಯಾದಾಗ?

ಲೇಖಕ: ಆದರೂ ನಾನು ಬರೆಯಬೇಕು.

ಇಂದ್ರಜಿತ್: ಹೌದು ನೀನೊಬ್ಬ ಲೇಖಕ, ನೀನು ಬರೆಯಲೇಬೇಕು. ನನಗೇನು ಇಲ್ಲ, ನಾನು ನಿರ್ಮಲ್‌ಕುಮಾರ್.

ಲೇಖಕ: ನಿನಗೇನು ಇಲ್ಲ. ಕೆಲಸದ ಯೋಚನೆ, ಮನೆಕಟ್ಟುವ ಕನಸು, ವ್ಯಾಪಾರ ಪ್ರಾರಂಭಿಸುವ ವಿಚಾರ – ಏನೂ ಇಲ್ಲ. ಹಾಗಾದರೆ ನೀನು ಹೇಗೆ ನಿರ್ಮಲನಾಗಬಲ್ಲೆ!

ಇಂದ್ರಜಿತ್: ಆದರೆ ನಾನೊಬ್ಬ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯ.

ಲೇಖಕ: ಆದರೂ ನೀನು ನಿರ್ಮಲನಲ್ಲ. ನಾನೂ ಒಬ್ಬ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯ. ನಾವಿಬ್ಬರೂ ನಿರ್ಮಲರಾಗಲಾರೆವು.

ಇಂದ್ರಜಿತ್: ಹಾಗಾದರೆ ನಾವು ಹೇಗೆ ಜೀವಿಸಬಲ್ಲೆವು!

ಲೇಖಕ: ರಸ್ತೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ನಡೆಯೋಣ, ನನಗೆ ಬರೆಯಲು ಏನೂ ಇಲ್ಲ, ಆದರೂ ಬರೆಯುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತೇನೆ. ಹೇಳಲು ನಿನಗೇನು ಇಲ್ಲ. ಆದರೂ ನೀನು ಹೇಳುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತಿ. ಮನಿಷಿಗೆ ಜೀವಿಸಲು ಏನೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೂ ಅವಳು ಜೀವಿಸುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತಾಳೆ. ನಾವು ಸಿಸಿಫಸ್‌ನಿಂದ ಶಾಪಗ್ರಸ್ತರು. ದೊಡ್ಡ ಬಂಡೆಯನ್ನು ಬೆಟ್ಟದ ಮೇಲೆ ತಳ್ಳುತ್ತ ಒಯ್ಯುತ್ತೇವೆ. ನಂತರ ಅದು ಕೆಳಗೆ ಜಾರುವುದನ್ನು ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಅದು ಕೆಳಗೆ ಉರುಳುವುದೆಂದು ನಮಗೆ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಗೊತ್ತು. ಆದರೂ ಕಷ್ಟಪಟ್ಟು ಯಾತನೆಯಿಂದ ಬೆವರು ಸುರಿಸಿ ಮೇಲಕ್ಕೊಯ್ಯುತ್ತೇವೆ. ಈ ಕಷ್ಟ ವ್ಯರ್ಥವಾದದ್ದು ಮತ್ತು ಆ ಶಿಖರಕ್ಕೆ ಅರ್ಥವಿಲ್ಲವೆಂದು ನಮಗೆ ಗೊತ್ತು.

ಇಂದ್ರಜಿತ್: ಆದರೂ ನಾವು ಮುಂದುವರೆದು ಶಿಖರವನ್ನು ತಲುಪಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಬೇಕು.

ಲೇಖಕ: ಹೌದು ನಮಗೆ ವಿಶ್ವಾಸವಿಲ್ಲ, ಏಕೆಂದರೆ ನಮ್ಮ ಭವಿಷ್ಯ ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಿದೆ. ಭವಿಷ್ಯ ಭೂತದೊಂದಿಗೆ ಸೇರಿ ಒಂದೇ ಆಗಿದೆ. ಮುಂದೆ ಇರುವುದು ಹಿಂದೆ ಇದ್ದುದೇ ಎಂದು ನಮಗೆ ಗೊತ್ತು.

ಇಂದ್ರಜಿತ್: ಆದರೂ ನಾವು ಜೀವಿಸುತ್ತ ಹೋಗಬೇಕು.

ಲೇಖಕ: ಹೌದು ನಾವು ಜೀವಿಸುತ್ತ ಹೋಗಬೇಕು. ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪವಿತ್ರ ದೇವಾಲಯವಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮದು ಮುಂದೆ ಮುಂದೆ ಸಾಗುವ ಯಾತ್ರಿಕರ ರಸ್ತೆಯೇ ಹೊರತು ಬೇರೇನೂ ಅಲ್ಲ.

ಅವರ 'ಬಾಕಿ ಇತಿಹಾಸ', 'ತ್ರಿಂಗ್ಷ ಶತಾಬ್ದಿ' ಮತ್ತು 'ಶೇಷ್ ನಾಯ್' ಎಂಬ ಮೂರು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಪರಾಧಿ ಮನೋಭಾವ ವಿಪರೀತವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಬಾಕಿ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಇತಿಹಾಸದ ಪುಟಗಳಲ್ಲಿ ಮಾನವ ಮಾನವನಿಗೆ ತೋರಿಸುವ ಅಮಾನವೀಯತೆಯ ಅಪರಾಧಿ ಮನೋಭಾವವನ್ನು ಆಕರ್ಷಕ ನಾಟಕರೂಪದಲ್ಲಿ ಜನರ ಮುಂದೆ ಇಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. "ತ್ರಿಂಗ್ಷ ಶತಾಬ್ದಿ"ಯಲ್ಲಿ ಹಿರೋಷಿಮಾದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಉದಹರಿಸಿ ಇದೇ ವಿಷಯವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಬಾಂಬನ್ನು ಮರೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲದ ಅಥವಾ ಅದನ್ನು ಹೊಸ ಜಗತ್ತಿನ ಮಾನವ ಜೀವನದ ಸಹಜ ಅಂಗವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲು ಒಪ್ಪದ ಬಂಗಾಳಿ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಬರೆಯಲಾದ ಶಕ್ತಿಯುತವಾದ ನಾಟಕವಿದು. ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ ಅನೇಕ ಸಲ ಬಾದಲ್ ಸರ್ಕಾರ್‌ರ ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತುವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅವರು ತಮ್ಮ ಅಪರಾಧಿ ಮನೋಭಾವದ ಅಯೋಗ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಸ್ವಯಂ ನಾಶದ ಪರಿಹಾರವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹಿಂದಿ ಹಾಗೂ ಮರಾಠಿ ನಾಟಕಗಳ ನಿರ್ದೇಶಕ ನಟ ಸತ್ಯದೇವ್ ದುಬೆ ಅವರು ಹೇಳುವಂತೆ "ಅವರ ಪಾತ್ರಗಳ ಯಥಾರ್ಥತೆ ಹಾಗೂ ಅದರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶ ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಹೊಸ ಮೂಲರಹಿತ ಪಟ್ಟಣದ ಜನಾಂಗದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು, ಆಸೆ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ನಾಟಕ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುವುದರಿಂದಲೇ ಬಾದಲ್ ಸರ್ಕಾರ್ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಭಾರತೀಯ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರೆನಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ"

ಬಂಗಾಳಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮವೆನಿಸುವ ಅನೇಕ ನಗೆ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬಾದಲ್ ಸರ್ಕಾರ್ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಅವರು ಬರೆದ ವ್ಯಾಕುಲ ಭರಿತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಹ, ಬಿಜನ್ ಭಟ್ಟಾಚಾರ್ಯ, ಮೋಹಿತ್ ಚಟ್ಟೋಪಾಧ್ಯಾಯ, ಮನೋಜ್ ಮಿತ್ರರಂತಹ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ

ಕಂಡುಬರದ ಸುಸಂಸ್ಕೃತ ಹಾಸ್ಯದ ಸೆಳಕುಗಳನ್ನು ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಮೋಹಿತ್ ಚಟ್ಟೋಪಾಧ್ಯಾಯ ಮತ್ತು ಮನೋಜ್‌ಮಿತ್ರರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಧಿಕಾರದ ಗುತ್ತಿಗೆ ಹಾಗೂ ಸ್ವಪ್ರಯೋಜನಕ್ಕಾಗಿ ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಮಾಜದಂತಹ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ನಾಟಕ ಕರ್ತೃಗಳಲ್ಲಿ ಮೊಹಿತ್ ಚಟ್ಟೋಪಾಧ್ಯಾಯ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಾವ್ಯ ಹಾಗೂ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಸಾಧನ ಸಲಕರಣೆಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ಪಾತ್ರಗಳು ವಿಶೇಷ ಸಹಜತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು, ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಭಾಷೆ ಹಾಗೂ ನೈಜ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಚತುರ ಉಪಯೋಗದಿಂದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಉದ್ವೇಗವುಂಟಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ನಾಟಕ 'ರಾಜರಕ್ತ', ರಾಜಾ ಸಾಹೇಬ್ ಮತ್ತು ಅವನ ಅನುಯಾಯಿಗಳು' (ಅಧಿಕಾರದ ಮುಖಗಳು) ಮತ್ತು ಇಬ್ಬರು ಯುವಕರು – ಒಂದು ಗಂಡು, ಒಂದು ಹೆಣ್ಣು (ಯಜ್ಞಪಶು) ಇವರಲ್ಲಿಯ ಸಮಸ್ಯೆಯೊಂದಿಗೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ತಮ್ಮ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಅದಲು ಬದಲು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ರಾಜಾಸಾಹೇಬ್ ಹಣಕ್ಕಾಗಿ ನೌಕರಿ ಹಾಗೂ ಸೌಲಭ್ಯಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಬಲ್ಲ ವರ್ತಕನಾಗುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕ ಮುಂದುವರಿದಂತೆ ಸಮಸ್ಯೆ ಒಂದು ಸಹಜತೆಯ ಬಿಗಿ ರೂಪವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಯಾತನೆ, ಆಕರ್ಷಣೆ ಮತ್ತು ಮನವೊಲಿಸುವಿಕೆಗೆ ಮಣಿಯದ ಹುಡುಗನ ಎಡೆಬಿಡದ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯನ್ನು ನೋಡಿ ರಾಜಾಸಾಹೇಬ್ ಆಶ್ಚರ್ಯಚಕಿತನಾಗುತ್ತಾನೆ. ನಿರಾಶೆಯಿಂದ ಅವನ ರಕ್ತದಲ್ಲಿಯ ಪ್ರತಿಭಟನಾತ್ಮಕ ಸೂಕ್ಷ್ಮಾಣುಗಳನ್ನು ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ನಾಶಮಾಡುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಅವನ ರಕ್ತವನ್ನು ಪರೀಕ್ಷೆಗೆಂದು ತೆಗೆಯುತ್ತಾನೆ. ತುಳಿಯಲ್ಪಟ್ಟ ಆ ಯುವಕನ ರಕ್ತದಲ್ಲಿಯ ಕಣಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಅಟ್ಟಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುವುದನ್ನು ಕಂಡು ಗಾಬರಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ.

ತದ್ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ನಾವು ಮನೋಜಮಿತ್ರರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಹಜತೆಯ ಅಡಿಪಾಯವನ್ನೇ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಅವರ 'ಚಾಕ್ ಭಂಗಾ ಮೊಧು' ಸೂಚನಾತ್ಮಕ ಹಾಗೂ ನಾಟಕೀಯ ಸಂಘರ್ಷವುಳ್ಳ ಸತ್ವಯುತವಾದ ನಾಟಕ. ಬಂಗಾಲದ ಗ್ರಾಮೀಣ ಚಿತ್ರಣವುಳ್ಳ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹಾವಾಡಿಗರ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರಿದ ಓರ್ವ ವೈದ್ಯನು ಹಾವಿನಿಂದ ಕಚ್ಚಲ್ಪಟ್ಟ ಅತಿಕ್ರೂರಿಯಾದ ಗ್ರಾಮದ ಸಾಹುಕಾರನನ್ನು ವೈದ್ಯಕೀಯ ಆದರ್ಶದಂತೆ ಬದುಕಿಸುವುದೇ ಅಥವಾ ಅವನನ್ನು ಸಾಯಲು ಬಿಟ್ಟು ಗ್ರಾಮವನ್ನು ನಾಶದಿಂದ ಉಳಿಸುವುದೇ ಎಂಬ ಕ್ಲಿಷ್ಟ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಎದುರಿಸುವ ಸ್ಪಷ್ಟ ಚಿತ್ರಣವಿದೆ. ಆಶಾದಾಯಕ ಸಂಘವಾದ "ಥಿಯೇಟರ್ ವರ್ಕ್‌ಷಾಪ್" ಚಾಕ್ ಭಂಗ ಮೊಧು ಮತ್ತು ರಾಜರಕ್ತ ನಾಟಕಗಳ

ಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ಜನರಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಆಶೆಯನ್ನೇನೋ ಮೂಡಿಸಿತು. ಆದರೆ ಅದು ಸಫಲವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಇತರರಂತೆ ಈ ಲೇಖಕರೂ ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳಿಂದ ಉತ್ತಮ ಸತ್ವಶಾಲಿಯಾದ ನಾಟಕಗಳನ್ನಾಗಿ ರೂಪಿಸುವ ನಿರ್ದೇಶಕರನ್ನಾಗಲಿ ನಾಟಕ ಸಂಘಗಳನ್ನಾಗಲಿ ಪಡೆಯಲಿಲ್ಲ.

ಸಾಕಷ್ಟು ನಾಟಕಗಳ ಲೇಖನಗಳ ಸಂಗ್ರಹವಾದರೂ ಕೆಲ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕಕಾರರ ಕೃತಿರಚನೆಯಾದರೂ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲು ಅರ್ಹವಾದ ನಾಟಕಗಳ ಬೇಡಿಕೆ ಅಪೂರ್ಣವಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯಿತು. ರೂಪಾಂತರ ಹಾಗೂ ಅನುವಾದಗಳಿಗೆ ಇದೇ ಕಾರಣವೆನ್ನಬಹುದು. ಸುಮಾರು ಇಪ್ಪತ್ತೈದು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಚಿಕ್ಕ, ದೊಡ್ಡ, ಸಾಧಾರಣ, ಅಸಾಧಾರಣ ಲೇಖಕರ ಕೃತಿಗಳು ಅನುವಾದಿತವಾಗಿ ಅಥವಾ ಅವುಗಳ ಬಂಗಾಲಿ ರೂಪಾಂತರಗಳು ಸಿದ್ಧವಾಗಿ ಅನೇಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಕಂಡಿವೆ. ಉತ್ಪಲ್‌ದತ್‌ರ 'ಲಿಟಲ್ ಥಿಯೇಟರ್ ಗ್ರೂಪ್' ನವರಿಂದ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲು ಪ್ರಯೋಗಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ನಾಟಕ ಗಾರ್ಕಿಯ "ಲೋಯರ್ ಡೆಪ್ತ್ಸ" ಬಹುರೂಪಿಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಸೊಫೊಕ್ಲಿಸ್, ಚೆಕೊವ್, ಇಬ್ಸೆನ್, ಅಯನೆಸ್ಕೊ ಅವರ ಕೃತಿಗಳು ಸೇರಿವೆ. ಇತರರು ಯೂರಿಪೆಡಿಸ್, ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್, ಗೊಗೊಲ್, ಇಬ್ಸೆನ್, ಚೆಕೊವ್, ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್, ಷಾ, ಪಿರೆಂಡೆಲ್ಲೋ, ಸಿಂಜ್, ಅಯನೆಸ್ಕೊ, ಸಾರ್ತ್ರ್, ಅನೌಲಿ, ಪ್ರೀಸ್ಟ್ಲೆ, ಓನೀಲ್, ಅಲ್ಬಿ, ದುರೇನ್‌ಮಟ್, ಬೆಕೆಟ್ ಮತ್ತು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಅಂಥವರ ವಿವಿಧ ಮನೋಭಾವದ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಅಜಿತೇಷ್ ಬಂಡೋಪಾಧ್ಯಾಯರ 'ನಂದಿಕರ್' ಅವಲಂಬಿಸಿದಷ್ಟು ಬೇರಾವ ಸಂಘವೂ ವಿದೇಶಿ ನಾಟಕವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರಲಿಲ್ಲ. ಈ ಪ್ರಮುಖ ಸಂಘಕ್ಕೆ ಕೀರ್ತಿ ತಂದ ಯಶಸ್ವಿ ಪ್ರಯೋಗಗಳೆಂದರೆ ಪಿರೆಂಡೆಲ್ಲೋ, ಚೆಕೊವ್, ವೆಸ್ಕರ್ ಮತ್ತು ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ನಾಟಕಗಳ ರೂಪಾಂತರಗಳೇ ಆಗಿವೆ.

ಉತ್ಪಲ್‌ದತ್‌ರ ಎಲ್.ಟಿ.ಜಿ. ಹೊರತುಪಡಿಸಿ ಅರವತ್ತರ ಮೊದಲ ಭಾಗದಲ್ಲಿ 'ರಂಗಣ' ಎಂಬ ಹೊಸ ನಾಟಕಗೃಹ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಿದ್ದರೂ ಪ್ರಗತಿಪರ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ನಿಷ್ಠೆ ತೋರಿದ ನಂದೀಕರ ಸಂಘವು ಉತ್ತರ ಕಲಕತ್ತೆಯ ವ್ಯಾಪಾರೀ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಜನನಿಬಿಡ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಒಂದು ನಾಟಕ ಗೃಹವನ್ನು ಬಾಡಿಗೆಗೆ ಪಡೆದುದು ವಿಶೇಷವಾದ ಸಂಗತಿ. ಆದರೆ ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ನಾಟಕಗಳ ಎರಡು ರೂಪಾಂತರಗಳೂ ಯಶಸ್ವಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಸತತವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದರೂ ಕೆಲವು ವರ್ಷಗಳ ನಂತರ ನಂದೀಕರ್ ಅದನ್ನು ಬಿಡಬೇಕಾಯಿತು. ಅಜಿತೇಷ್ ಬಂಡೋಪಾಧ್ಯಾಯ ಒಬ್ಬ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಟ ಹಾಗೂ ನಿರ್ದೇಶಕ. ಅವರೊಂದಿಗೆ ಅನೇಕ ಪ್ರಮುಖ ಅನುಭವಿ ನಟನಟಿಯರಿದ್ದರು. ಆದರೆ ರಂಗಣದಲ್ಲಿ ನಂದೀಕರರ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಮಿನರ್ವದಲ್ಲಿ ಎಲ್.ಟಿ.ಜಿ. ಅವರ ಅನುಭವದಿಂದ ಹೊಸ

ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಲಿಚ್ಛಿಸುವ ಮತ್ತು ವಿಲಾಸಿ ಮನೋಭಾವಗಳನ್ನು ಉಳ್ಳ ಸಂಘಗಳು ವ್ಯಾಪಾರಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಿಬಂಧನೆ ಹಾಗೂ ಪ್ರಾಂತೀಯ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಕಡೆಗಣಿಸಿ ಅದರೊಂದಿಗೆ ಸ್ಪರ್ಧಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿತು. ಅವು ಉಳಿಯಲು, ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಮಾರ್ಗ ಹಿಡಿಯಬೇಕು. ಐವತ್ತರ ದಶಕದ ಮಧ್ಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಪಾರಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪುನರುಜ್ಜೀವನದಿಂದ ಅಲ್ಪಸಂಖ್ಯಾತ ರಂಗಭೂಮಿ ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಅರಿತುಕೊಂಡಿತು.

ಸಮಕಾಲೀನ ವ್ಯಾಪಾರಿ ರಂಗಭೂಮಿ

ಭಾರತದ ವಿಭಜನೆಯ ನಂತರದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪೂರ್ವ ಪಾಕಿಸ್ತಾನದಿಂದ ಅಲೆ ಅಲೆಯಾಗಿ ಬಂದ ನಿರಾಶ್ರಿತರು ಕಲ್ಕತ್ತ ಅಥವಾ ಆದಷ್ಟು ಅದರ ಹತ್ತಿರದಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಲು ಇಷ್ಟಪಟ್ಟರು. ಸುತ್ತಮುತ್ತಲಿನ ಹಳ್ಳಿಗಳಿಂದ ಜನ ಕಲ್ಕತ್ತೆಗೆ ಬರುವುದೂ ಹೆಚ್ಚಾಯಿತು. ಅನೇಕ ಕಾರಣಗಳಿಂದಾಗಿ ನಗರವು ಬೆಳೆಯುವುದಾಗಲೀ ಈ ಒತ್ತಡವನ್ನು ತಾಳಿಕೊಳ್ಳಲು ಬದಲಾವಣೆ ಹೊಂದುವುದಾಗಲಿ ಸಾಧ್ಯವಿದ್ದಿಲ್ಲ. ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಕಲ್ಕತ್ತ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿಯೇ ಅತಿ ಹೆಚ್ಚು ಜನನಿಬಿಡ ಪಟ್ಟಣಗಳಲ್ಲೊಂದಾಯಿತು. ಅಲ್ಲಿಯೇ ವಾಸಿಸುವ ಜನಸಂಖ್ಯೆ ಹೆಚ್ಚಿದಂತೆ, ಅಗ್ಗದ ಮನರಂಜನೆಯನ್ನೊದಗಿಸುವ ಸಂಸ್ಥೆಗಳ ವ್ಯಾಪಾರವೂ ಹೆಚ್ಚಾಯಿತು. ಈ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಿಂದ ಹೆಚ್ಚು ಲಾಭ ಪಡೆದುದೆಂದರೆ ಸಿನಿಮಾ. ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಮೊದಲು ಇದರಿಂದ ಸಾಕಷ್ಟು ಲಾಭವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಟಿಕೇಟಿನ ದರದಲ್ಲಿಯ ಹೆಚ್ಚಳ ಮತ್ತು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಲ್ಲದ ನಾಟಕ ಗೃಹಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದ ಕಳಪೆ ನಾಟಕಗಳೇ ಕಾರಣವೆನ್ನಬಹುದು. ಅಲ್ಲದೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೋಡುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ತಮ್ಮ ಲಕ್ಷ್ಯವನ್ನು "ಅದರ್ ಥಿಯೇಟರ್" ಕಡೆಗೆ ತಿರುಗಿಸಿದುದೇ ಆಗಿದೆ. ವ್ಯಾಪಾರಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮಾಲೀಕರು ಎಚ್ಚೆತ್ತು ತಾವು ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಬೆಂಬಲವನ್ನು ಮತ್ತೆ ಗಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸ್ವಲ್ಪ ಕಾಲ ಹಿಡಿಯಿತು. ಆ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಉದಯಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಚಲನಚಿತ್ರ ನಟನಟಿಯರ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಸದುಪಯೋಗಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ವಿಚಾರವನ್ನು ಮೊದಲು ಮಾಡಿದವರು ಸ್ಟಾರ್ ಥಿಯೇಟರ್‌ನವರು. ಬಂಗಾಳಿ ಚಲನಚಿತ್ರದ ಜನಪ್ರಿಯ ನಟ ಉತ್ತಮ ಕುಮಾರ್ ಹಾಗೂ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಟಿ ಸಾವಿತ್ರಿ ಚಟರ್ಜಿ ಅವರನ್ನು ಅದು ನೇಮಿಸಿಕೊಂಡಿತು. "ಶ್ಯಾಮಲಿ" ಎಂಬ ಕಿವುಡ ಹಾಗೂ ಮೂಕ ಹುಡುಗಿಯ ಬಗೆಗಿನ ಭಾವಪೂರ್ಣ ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿತು. ತಮ್ಮ

ಅಚ್ಚು ಮೆಚ್ಚಿನ ಚಲನಚಿತ್ರ ನಟನಟಿಯರನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ನೋಡುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದಲೇ ಜನರು ಕಿಕ್ಕಿರಿದು ಬರಲಾರಂಭಿಸಿದರು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ವ್ಯಾಪಾರಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತೆ ಮುಂಚೂಣಿಗೆ ಬರಲಾರಂಭಿಸಿತು. 'ಶ್ಯಾಮಲಿ'ಯ ಪ್ರದರ್ಶನದಿಂದ ಸಾಕಷ್ಟು ಹಣ ಸಂಪಾದಿಸಿದ 'ಸ್ಟಾರ್' ನಾಟಕಗೃಹದ ಪುನರ್ನಿರ್ಮಾಣ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಕೈಕೊಂಡಿತಲ್ಲದೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಸಹಜ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿತು. ರಂಗಮಹಲ್ ಇದೇ ರೀತಿ ಮಾಡಿದರೂ ಅದು ಹೆಚ್ಚು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಲಿಲ್ಲ. ಚಲನಚಿತ್ರ ನಟನಟಿಯರು ಸಾಕಷ್ಟು ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿರಲಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೇ ರಂಗಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ಈಗಾಗಲೇ ನೇಮಿಸಿಕೊಳ್ಳಲ್ಪಟ್ಟವರು ಬೇಗ ಬಿಟ್ಟು ಹೋದರು. ಮಾಲೀಕತ್ವದ ತೊಂದರೆಯಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿದ್ದ ಮಿನರ್ವ ತಾನೂ ಈ ವಿಧಾನವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲದೇ ಉತ್ಪಲ್‌ದತ್‌ರ ಎಲ್.ಟಿ.ಜಿ.ಗೆ ನಿರ್ವಹಣೆಯನ್ನೊಪ್ಪಿಸಿತು. ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿಯವರ 'ಶ್ರೀರಂಗಂ'ನ್ನು ಕೊಂಡ ಮಾಲೀಕರು ಅದಕ್ಕೆ ಬಿಶ್ವರೂಪ ಎಂಬ ಹೊಸ ಹೆಸರನ್ನಿಟ್ಟು, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಆಶೆ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗಳಿಗನುಗುಣವಾಗಿ ರಚನೆ ಹಾಗೂ ಇಷ್ಟಾ ಇಷ್ಟಗಳ ಪೂರ್ಣ ಪ್ರಯೋಜನ ಪಡೆದರು. ಒಂದೆರಡು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ನಾಟಕಗಳ ನಂತರ ಹೊಸ ಮಾಲೀಕರು ಬಿಧಾಯಕ್ ಭಟ್ಟಾಚಾರ್ಯರ 'ಕ್ಷುಧ' ಎಂಬ ನಾಟಕವನ್ನು ಆರಿಸಿದರು. ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಆಡಂಬರವನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಈ ನಾಟಕ 570 ದಿನ ನಡೆದದ್ದು ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿಚಾರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಮಾಲೀಕರು ತೋರಿದ ವ್ಯವಹಾರ ನಿಪುಣತೆಯನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಿತು. ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅವಕಾಶಗಳ ಸದುಪಯೋಗ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಲು 'ಬಿಶ್ವರೂಪ'' ವು ತನ್ನ ಮುಂದಿನ ನಾಟಕ ''ಸೇತು''ವಿಗಾಗಿ ತೃಪ್ತಿ ಮಿತ್ರ ಮತ್ತು ತಪತ್‌ಸೇನ್‌ರ ಸೇವೆಯನ್ನು ಪಡೆಯಿತು. 1959ರ ಅಕ್ಟೋಬರ್‌ನಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಈ ನಾಟಕದ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಎಡೆಬಿಡದೆ ಸಾವಿರಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ರಾತ್ರಿ ನಡೆದು ಏಪ್ರಿಲ್ 1964ರಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲಿಸಲ್ಪಟ್ಟವು. ವಿಶ್ವರೂಪವು ಜನಪ್ರಿಯತೆಯ ಸಿಂಹಪಾಲನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದರೂ ಮಿಕ್ಕ ಕಂಪನಿ ರಂಗಮಂದಿರಗಳು ಹಿಂದೆ ಬೀಳಲಿಲ್ಲ. ಸ್ಟಾರ್ ಮತ್ತು ರಂಗಮಹಲ್ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳು ಇನ್ನೂರಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ದಿನಗಳು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲ್ಪಟ್ಟು ಒಳ್ಳೆಯ ಹಣ ಸಂಪಾದನೆ ಮಾಡಿದವು. ಇದು ವೃತ್ತಿ ಅಲ್ಲದ ಗುಂಪುಗಳ ಕಾರ್ಯಗಳಿಂದಾಗಿ ಇದ್ದ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಪುನರುಜ್ಜೀವನಗೊಳಿಸಿ ದುದರಿಂದಲೇ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತೆಂದು ಹೇಳಲು ಸಂಶಯವಿಲ್ಲ. ಐವತ್ತರ ದಶಕದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಪಾರಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಜನಪ್ರಿಯತೆ, ಜನಸಂಖ್ಯೆಯ ಆಧಿಕ್ಯ ಹಾಗೂ ಅವರಿಗೆ ಮನರಂಜನೆ ನೀಡಲು ನಿಯಮಿತ ರಂಗಮಂದಿರಗಳ ಅಭಾವದಿಂದಲೇ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಬಂಗಾಳಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನೂರು ವರ್ಷಗಳ ಆಯುಷ್ಯದ ಸುಮಾರು ಎಂಭತ್ತು

ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ, ಜನಸಂಖ್ಯೆ ಹಾಗೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಸಂಖ್ಯೆ ಬಹುಪಾಲು ಹೆಚ್ಚಾಗಿದ್ದರೂ, ನಾಲ್ಕೋ, ಐದೋ ನಾಟಕ ಗೃಹಗಳು ಮಾತ್ರ ಇದ್ದವು. ಬಂಗಾಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗೆಗೆ, ಜಾಧವಪುರ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯವು ಕೆಲ ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಪ್ರಕಟಿಸಿದ ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ನಗರದಲ್ಲಿಯ ಐವತ್ತು ನಾಟಕ ಗೃಹಗಳ ಹೆಸರುಗಳಿವೆ. ಇದು ಸುಮಾರು ನೂರೈವತ್ತು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಆಗಾಗ್ಗೆ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಸಭಾಂಗಣ ಗಳದ್ದಾಗಿದೆ. ಇತ್ತೀಚಿನವರೆಗೆ ಕಲ್ಕತ್ತಾದಲ್ಲಿ ಏಳು ಅಥವಾ ಎಂಟು ರಂಗಮಂದಿರಗಳಿವೆ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ.

ಅಸಂಖ್ಯ ಹಾಗೂ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗಾಗಿ ಇರುವ ರಂಗಭೂಮಿ ಮನರಂಜನೀಯವಾಗಿರಬೇಕು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಅತಿ ಕೀಳಾದ ಅಂದಿನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಆ ಮನರಂಜನೆಯ ವಿಷಯ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮಾರ್ಗವಾಗುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವಿಲ್ಲ. ಅಂತಹ ಒಲವಿಗನುಗುಣವಾಗಿ ವ್ಯಾಪಾರಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಉದ್ದೇಶದ ಆಡಂಬರವನ್ನು ತೊರೆದು, ಕಾಮ ಉದ್ದೀಪನ ಹಾಗೂ ಅಸಭ್ಯತೆಯನ್ನು ಮನರಂಜನೆಯ ಉದ್ದೇಶವನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಂಡು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಬಿಶ್ವರೂಪ ಒಂದು ಹೆಜ್ಜೆ ಮುಂದಿಟ್ಟು, ಸಾರ್ವಜನಿಕರ ವಿಕೃತ ಕಾಮದ ಕುತೂಹಲವನ್ನು ಕೆರಳಿಸುವ "ಚೌರಂಘೀ" ಎಂಬ ಭಯಾನಕ ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದರು. ಇದರಿಂದ ಬಹಳ ಹಣ ಸಂಪಾದನೆಯಾಯಿತು. ಇತರರು ಇದೇ ದಾರಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದರೂ ಹಳೆಯ ವ್ಯಾಪಾರಿ ರಂಗಭೂಮಿ 'ಸ್ಟಾರ್' ಮಾತ್ರ ಕಾಮಪ್ರಚೋದನೆಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಲು ಇಚ್ಛೆ ಪಡಲಿಲ್ಲ. ಅದು ಹಳೆಯದಾಗಿಯೇ ಇದ್ದ ಹಳೆಯ ಕಾಲದ ನಟ ಮಹೇಂದ್ರ ಗುಪ್ತ ಹಾಗೂ ಹಳೆಯ ಕಾಲದ ನಾಟಕಕಾರ ದೇಬ ನಾರಾಯಣ ಗುಪ್ತ ಅವರ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನೇ ನೆಚ್ಚಿಕೊಂಡಿತು. ಸ್ಟಾರ್ ಅವರ ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ನೇರವಾಗಿ ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದ ಬಂಗಾಲಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಮಂದಿರದಿಂದ ಬಂದವು ಎಂಬುದಾದರೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಭ್ಯತೆಯನ್ನು ನಾವು ಕಾಣಬಲ್ಲೆವು. ಪ್ರಗತಿಪರ ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದಿಗೆ ಸಂಬಂಧವಿದ್ದ ಕೆಲವರು ಹೊಸ ಬಂಗಾಲಿ ಶೈಲಿಯ ದುರುಪಯೋಗ ಪಡೆಯಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರು. ಈ ರೀತಿ ಮಾಡಿದ ಒಂದು ಸಂಘವು ಹಿಂದೆ ಆರ್ಥರ್ ಮಿಲ್ಲರ್ ನ 'ಡೆತ್ ಆಫ್ ಎ ಸೇಲ್ಸ್‌ಮನ್' ಎಂಬ ನಾಟಕದ ಬಂಗಾಲಿ ರೂಪಾಂತರವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿ ಯಶಸ್ಸನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಿತ್ತು ಎಂಬುದು ಕಟುಸತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಅದು ಒಂದು ಹೊಸ ನಾಟಕಗೃಹವನ್ನು ಗುತ್ತಿಗೆಗೆ ಪಡೆದು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರ ಕಾದಂಬರಿಯ ನಾಟಕ ರೂಪವಾದ "ಬಾರ್ ಬಧೂ" ಎಂಬ ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿತು. ಓರ್ವ ಸ್ವೇಚ್ಛಾಚಾರಿ ಒಬ್ಬ ವೇಶ್ಯೆಯನ್ನು ಹೆಂಡತಿಯಂತೆ ನಟಿಸಲು ರಜಾದಿನಗಳನ್ನು ತನ್ನೊಂದಿಗೆ ಕಳೆಯಲು ಬಾಡಿಗೆಗೆ

ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಹೆಂಡತಿಯಾಗಿ ನಟಿಸಲು ಬಂದ ವೇಶ್ಯೆ ಅವನಲ್ಲಿ ಅನುರಕ್ತಳಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ರಜಾದಿನಗಳು ಮುಗಿದನಂತರ ಅವಳನ್ನು ಅವನು ಬಿಟ್ಟುಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಪರಿಶುದ್ಧವಾದ ಈ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಇಬ್ಬರು ನಟರು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಈ ನಾಟಕದ ಅಪೂರ್ವ ಯಶಸ್ಸಿಗೆ ಕಾರಣ ಅದರಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಉದ್ದೀಪನಗೊಳ್ಳುವಂತೆ ಅವರು ತೋರುವ ಮಲಗುವ ಮನೆಯ ಕೆಲವು ದೃಶ್ಯಗಳು. 'ಬಾರ್ ಬಧು' ಅವರ ಯಶಸ್ವಿ ಪ್ರಯೋಗ ಬಂಗಾಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಎಡೆಬಿಡದೆ 1700 ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಾದ ಒಂದು ನಾಟಕ.

ಅರವತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ರಂಗಮಂದಿರಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಲಾಯಿತು. ಮತ್ತು ಕಡೆಯ ಮೂರು ನಾಲ್ಕು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ರಂಗಮಂದಿರಗಳಾದವು. ಆದರೂ ರಂಗಮಂದಿರಗಳ ಅಭಾವವಿದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಸಂಖ್ಯೆ ಮತ್ತು ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಬಹಳ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದೆ. ಅದರಂತೆ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ನೀಡುವ ಸಣ್ಣ ಸಣ್ಣ ಗುಂಪುಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿವೆ. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ರಂಗವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿತ್ತು ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಕಡಿಮೆಯಿತ್ತು. ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗಾಗುವ ಅಧಿಕ ವೆಚ್ಚವೂ ಅವರ ಕಷ್ಟಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿಸಿದುದರಿಂದ ಅನೇಕ ಮಂದಿರಗಳು ಮುಚ್ಚಬೇಕಾಯಿತು. ಕೆಲವು ದುರ್ಬಲವಾದವು. ತಮ್ಮ ಪ್ರತಿಭೆ ಹಾಗೂ ಅರ್ಪಣಾ ಭಾವದಿಂದ ನಾಟಕ ಚಳುವಳಿಗೆ ನಾಯಕರಾಗಿ ಮೆರೆದು ಮನ್ನಣೆ ಗಳಿಸಿದವರು ತಮ್ಮ ಶಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಭಾಗವನ್ನಾದರೂ ಆಗಾಗ್ಗೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಡಲು ಅನುಕೂಲವಾಗುವಂತೆ ಚಿಕ್ಕ ಚಿಕ್ಕ ರಂಗಮಂದಿರಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ವಿನಿಯೋಗಿಸುವ ಮುಂದಾಲೋಚನೆ ಮಾಡಲಿಲ್ಲ. ಅಥವಾ ತಮ್ಮ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಧಕ್ಕೆ ತರುವ ಪ್ರಸ್ಥಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದುಗೂಡಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವ ಆಲೋಚನೆ ಅಥವಾ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಿಲ್ಲದವರಾಗಿದ್ದರು.

ಐವತ್ತರ ದಶಕದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿ ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತೆಂಬುದನ್ನು ದಕ್ಷಿಣ ಕಲ್ಕತ್ತೆಯಲ್ಲಿ ಎರಡು ರಂಗ ಮಂದಿರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದ ಎರಡು ಸಂಘಗಳ ಶ್ಲಾಘನೀಯ ಪ್ರಯತ್ನದಿಂದ ತಿಳಿದು ಬರುತ್ತದೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾದ ಥಿಯೇಟರ್ ಸೆಂಟರ್ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ನಟನಾಟಕಕಾರ ತರುಣ್ ರಾಯ್ ಅವರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿತು. ಅನೇಕ ಉತ್ತಮ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆ ಮಾಡಿದ ತರುಣ್ ರಾಯ್ ಅವರು ನಿಕಟ ಪರಿಚಯದವರ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂದರೆ ಹವ್ಯಾಸಿ ಅಥವಾ ಶಿಷ್ಟಾಚಾರವಿಲ್ಲದ ಅವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳೆನ್ನಬಹುದು ಎಂಬ ಪಾಠವನ್ನು ಅಲ್ಪಸಂಖ್ಯಾತ ರಂಗಭೂಮಿಯುವರು ಮರೆಯದಂತೆ ತಾಳ್ಮೆಯ ಪ್ರದರ್ಶನ ನೀಡಿ ಅಮೂಲ್ಯ ಸೇವೆ ಸಲ್ಲಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇನ್ನೊಂದು 'ಮುಕ್ತ ಅಂಗನ್'. ಇದು ಅಷ್ಟು ಕೀರ್ತಿ ಗಳಿಸದ

ಸಂಘಗಳು ತಮ್ಮ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಂದ ತಿಳಿದು ಕೆಲವು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನೀಯುವ ಸ್ಥಳವಾಗಿತ್ತು. ಥಿಯೇಟರ್ ಸೆಂಟರ್ ಮತ್ತು ಮುಕ್ತ ಅಂಗನ್‌ಗಳ ಮುಂದಾಳುತನವನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸಲಾಗದಿದ್ದುರಿಂದ ಅವಕಾಶ ಕೈ ತಪ್ಪಿಹೋಯಿತು. ಕಟ್ಟಡ ಹಾಗೂ ಇತರ ವೆಚ್ಚಗಳು ಹಾಗೆಯೇ ಇದ್ದುದರಿಂದ ನಾಟಕಗೃಹಗಳ ಅಭಾವ ಕೆಲವೇ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗಾಣುವ ಸೂಚನೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಸಣ್ಣ ಮತ್ತು ಉತ್ಸಾಹಿ ಸಂಘಗಳಿಗೆ ಈ ಸನ್ನಿವೇಶ ಬಹಳ ಅಪಾಯಕಾರಿಯಾಗಿತ್ತು. ಸಿಕ್ಕುವಂತಹ ಕೆಲವು ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಬಾಡಿಗೆಯೂ ಕೈಗೆಟುಕದಷ್ಟು ಹೆಚ್ಚಾಗಿತ್ತು. ಬಂಗಾಲಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಹೊಸ ಮಾರ್ಗಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಿ ಹೊಸ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಗಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವುದು ಅವುಗಳನ್ನೇ ಅವಲಂಬಿಸಿದ್ದುದರಿಂದ ಇದು ಚಿಂತೆಗೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಬಾದಲ್ ಸರ್ಕಾರ್ ಸಭಾಂಗಣಗಳಿಂದ ಹೊರಬರುವ ಹಾಗೂ ರಂಗನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಬೇಕಾಗುವ ಎಲ್ಲ ಉಪಕರಣ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳನ್ನು ಕೈಬಿಡುವ ತೀವ್ರ ನಿರ್ಧಾರವನ್ನೂ ಮಾಡುವಷ್ಟು 'ಅದರ್ ಥಿಯೇಟರ್' ನ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಚಿಂತಾಜನಕವಾಗಿತ್ತು. ಅವರ ಪ್ರಕಾರ ಈ ವಿಷಮ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಕಲಾತ್ಮಕತೆಯಷ್ಟೇ ಆರ್ಥಿಕ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದಾಗಿಲ್ಲ. ರಂಗಭೂಮಿ ತನ್ನಲ್ಲಿಯ ಎಲ್ಲ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಸಾಧನಗಳ ಉಪಯೋಗವನ್ನು ಮುಗಿಸಿಬಿಟ್ಟಿರುವುದರಿಂದ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ನ್ಯಾಯ ಸಮ್ಮತವಾದವುಗಳನ್ನು ಮೀರಿದ ಹೊಸ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮಾರ್ಗಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಬೇಕು ಎಂಬುದು ಅವರ ಮತ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ನಡುವೆ ರಂಗಸ್ಥಳ ಅಥವಾ ವೃತ್ತಾಕಾರ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರತಿಪಾದಕರಾಗಿ ತಮ್ಮ ಕೆಲವು ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಅವರು ಆಚರಣೆಯಲ್ಲಿ ತಂದಿದ್ದರು. ಅವರದೇ ಸಂಘ ಶತಾಬ್ದಿ ಅನೇಕ ಸಲ ಬಯಲು ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ನೀಡುತ್ತಿತ್ತು. ಬಾದಲ್ ಸರ್ಕಾರರ ಪ್ರೇರಣೆ ಹಾಗೂ ಬೀರ್‌ಸೇನರ ಅಂತಹುದೇ ಪ್ರಯತ್ನವಾದ ನೆರಳು ಚಿತ್ರ ಪ್ರದರ್ಶನ ಉತ್ಪಲ್‌ದತ್‌ರ ರಸ್ತೆ ಚೌಕಗಳಲ್ಲಿ ಆಡುವ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದವು. ಇವು ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನೂ ಅದರಲ್ಲೂ ಹಿಂದಿನ ಪೀಳಿಗೆಯ ಹೊಸ ನಾಟಕ ಸಂಶೋಧನೆಗಳಿಂದ ಹೊರಬಂದವುಗಳನ್ನೂ ತಿರಸ್ಕರಿಸುವ ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮಾರ್ಗ ಹಾಗೂ ಕಲ್ಪನೆಗಳ ಪ್ರಯೋಗಗಳಾಗಿದ್ದವು.

ಆಧಾರಗಳಿಲ್ಲದ ಸಭಾಂಗಣದ ಮಧ್ಯದ ರಂಗಮಂದಿರವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುವಲ್ಲಿ ಬಾದಲ್ ಸರ್ಕಾರ್ ಹಿಂದಿನ ಜಾತ್ರಾದ, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಮತ್ತೆ ಅನುಸರಿಸಬೇಕೆಂದಾಗಲಿ ಆ ಪದ್ಧತಿಗಳ ಆಶ್ರಯ ಪಡೆಯಬೇಕೆಂದಾಗಲಿ ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಜಾತ್ರಾದಲ್ಲಿಯೇ ಆ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಜಾತ್ರಾದಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ರೂಪಾಂತರವು ಹಿಂದಿನ 25 ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಅದು ಗಳಿಸಿದ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯಷ್ಟೇ

ಅದ್ಭುತವೆನಿಸಿದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದಾಗ – ತಮ್ಮನ್ನು "ಕಂಪೆನೀ" ಗಳೆಂದೂ "ಒಪೆರಾ"ಗಳೆಂದೂ ವಿಚಿತ್ರವಾಗಿ ಕರೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಜಾತ್ರಾಗುಂಪುಗಳು ದೊಡ್ಡ ವ್ಯಾಪಾರಿ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಂತೆ ಕೆಲಸಮಾಡುತ್ತವೆ. ತಮ್ಮ ನಟರಿಗೆ ಅವರು ಕಲ್ಕತ್ತೆಯ ವ್ಯಾಪಾರಿ ರಂಗಭೂಮಿಯವರು ಕನಸಿನಲ್ಲಿಯೂ ಕೊಡಲಾರದಷ್ಟನ್ನು ಸಂಬಳವಾಗಿ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಕಲ್ಕತ್ತೆಯಲ್ಲಿ ಸುಸಜ್ಜಿತವಾದ ಕಚೇರಿಗಳುಳ್ಳ ಈ ಜಾತ್ರಾ ಗುಂಪುಗಳು – ಸುತ್ತಮುತ್ತಲ ನಗರಗಳ, ಪಶ್ಚಿಮ ಬಂಗಾಲ, ಬಿಹಾರ ಹಾಗೂ ಅಸ್ಸಾಂಗಳಲ್ಲಿಯ ಕಾರ್ಮಿಕರ ಮತ್ತು ತೋಟಗಳ ವಿಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಎಂಟು ತಿಂಗಳ ಪ್ರವಾಸ ಮಾಡಿ ಅಪಾರ ಜನಸ್ತೋಮದ ಮುಂದೆ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ನೀಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಕಲ್ಕತ್ತೆ ಹಾಗೂ ಸುತ್ತಮುತ್ತಲಿನ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಜಾತ್ರಾ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಬಹಳ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದವು. ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗಳಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ಅಪಾರ ಜನಸಮೂಹದ ಬೇಡಿಕೆಗನುಸಾರವಾಗಿ ಅನೇಕ ಇತರ ಪ್ರಭಾವಗಳಿಗೊಳಗಾಗಿರುವ ಇಂದಿನ ಜಾತ್ರಾ ನಾಟಕದ ರೂಪ ಹಾಗೂ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಹಿಂದಿನ ಧಾರ್ಮಿಕ – ಜಾನಪದ ರೂಪ, ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಇವೆರಡರಲ್ಲಿ ಅಜಗಜಾಂತರ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಬದಲಾವಣೆಯ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಹಿಂದಿನ ಕೆಲವು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಪದ್ಧತಿಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪದ್ಧತಿಯಿಂದ ಕೆಲವನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡಿವೆ. ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ – ಅಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದೆ. ಇದರ ಪ್ರಭಾವ ಸತತವಾದದ್ದು. ನಾಟಕವು ತಿಳಿದೊ ತಿಳಿಯದೆಯೋ ಜಾತ್ರಾದಿಂದ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಆಯ್ದು ಬದಲಾವಣೆಯ ಓಟದಲ್ಲಿ ಅವನ್ನು ತನ್ನದನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ.

ಸಂಗೀತ ನಾಟಕದ ಸಂಗೀತ ಅಂತಹ ಒಂದು ವಿಷಯ. ಸಂಗೀತ ನೃತ್ಯಗಳಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಜನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೋಡಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷ್ ಅವರು ಒಮ್ಮೆ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅವನ್ನು ತುಂಬಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಮತ್ತು ಆ ಪೀಳಿಗೆಯ ನಾಟಕಕಾರರ ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇದನ್ನು ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಹಾಡುಗಳು ಠಾಕೂರರ ನಾಟಕಗಳ ಒಂದು ಅಂಗವಾಗಿಯೇ ಇದ್ದವು. ಅಂದಿನ ನಿರ್ಮಾಪಕರಾರೂ ಕೆಲವಾದರೂ ಹಾಡು ನೃತ್ಯಗಳಿಲ್ಲದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದಿಲ್ಲ. ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿ ಸಹಿತ ತಮ್ಮ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿ ಮಾಡಬೇಕಾಯಿತು. ನಿಜವಾಗಿಯೂ ನೋಡಿದರೆ ಇವು ಆತಂಕ ಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಆದರೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಹಾಗೆ ತಿಳಿಯಲಿಲ್ಲ. ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅವು ಔಪಚಾರಿಕವಾಗಿ ಇರುವುದು ನಿಂತಿದ್ದರೂ ಜಾತ್ರಾಗಳಲ್ಲಿನಂತೆ ಅವೂ ಇಲ್ಲೂ ಬೇಕೇ ಬೇಕೆಂದರು. ಹೊಸನಾಟಕ ಚಳುವಳಿ ಈ ಮನೋವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆ ತಂದಿತು. ಅವಶ್ಯವಿದ್ದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಹಾಡು ನೃತ್ಯಗಳ ಉಪಯೋಗವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಹಿನ್ನೆಲೆ ಸಂಗೀತ

ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಕೇಳುವಂತೆ ಮಾಡುವ ಸಾಧನದಿಂದಾಗಿ. ಹಾಡುಗಳಿಂದಾಗುವ ಆತಂಕವನ್ನು ತೆಗೆದು ಹಾಕಲಾಯಿತು. ಯುದ್ಧಾನಂತರದ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಜಾತ್ರಾದ ಪುನಶ್ಚೇತನ ಮತ್ತು ಅದರ ಜನಪ್ರಿಯತೆ, ಸಂಗೀತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯ ಸಂಗೀತವು ತನ್ನ ರಂಜನೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟ ಪಡಿಸಿದೆ.

ಈ ರಂಜನೆ ಇತ್ತೀಚಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ದುರುಪಯೋಗಕ್ಕೊಳಗಾಗಿದೆ. ನಿಜವಾದ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕಗಳು ಕಂಡು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಜನಪದ ಗಾಯಕರ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆದ ಆದರೆ ಹಾಡುಗಳೂ ಇರಲೇಬೇಕಾದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಲಾಭಕರ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ವ್ಯಾಪಾರಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿತು. 'ಅದರ್ ಥಿಯೇಟರ್'' ಸೇರಿದ್ದೇವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತ, ಆದರೆ ಸಂಗೀತನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯ ಸದುಪಯೋಗ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಬಯಸಿದ, ಗುಂಪುಗಳಿಗೆ ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ಕೃತಿಗಳು ಸಕಾಲಿಕವಾಗಿದ್ದವು. ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ನಾಟಕಗಳ ರೂಪಾಂತರಗಳ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಅಪೂರ್ವವಾದುದು. ಅದರಲ್ಲಿಯ ತೀವ್ರ ಪಕ್ಷದ ಸಂದೇಶಕ್ಕಿಂತ ಹಾಡುಗಳು ಹಾಗೂ ಸಂಗೀತವೇ ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೆಂಬ ಸಂಶಯವಿದೆ. ಅನೇಕ ಮೂಲ ನಾಟಕಗಳು ರಚಿತವಾಗಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲ್ಪಟ್ಟವು. ಬಂಗಾಲಿ ಜನಪದ ರಾಗಗಳು ಉತ್ತಮ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲ್ಪಟ್ಟ 'ಮಾರೀಚ ಸಂಬಂದ್' ಇಂತಹ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ. ನಾಟಕೀಯ ಉದ್ದೇಶಗಳಿಗಾಗಿ ಆಸಕ್ತಿಯ ಪುನಶ್ಚೇತನ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತದ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಉಪಯೋಗ ಇತ್ತೀಚಿನ ಒಂದು ರೀತಿಯಾಗಿದೆ. ನಾಟಕ ಚಳುವಳಿಯ ಹಿಂದಿನ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಕುಂದಿವೆ ಮತ್ತು ಹೊಸ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಿದೆ ಎಂಬ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಲ್ಲಿಯ ಅಸಮಾಧಾನದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯೇ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೆನ್ನಬಹುದು. ಇಂದಿನ ಬಂಗಾಲಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಅವನತಿಯ ಹಾದಿಯತ್ತ ನಡೆಯುವ ಸೂಚನೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಮುಂದಾಳುಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸಿದ ಸುಸ್ಥಿರವಾದ ಸಂಘಗಳು ಭಾವನಾರಹಿತವಾಗಿ, ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಇಲ್ಲದೇ ದಣಿದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದವು. ಹೊಸ ಸಂಘಗಳು ಮುಂದುವರಿಯುವುದೇ ಕಷ್ಟವಾಗಿತ್ತು. ವ್ಯಾಪಾರಿ ರಂಗಭೂಮಿ, ಕಚೇರಿಗಳಲ್ಲಿಯ ಸಂಘಗಳು, ಕಲ್ಕತ್ತೆಯ ಅನೇಕ ಸರಕಾರಿ ಹಾಗೂ ವ್ಯಾಪಾರಿ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ನಾಟಕ ಸಂಘಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ. ಅವುಗಳು ಸಾರ್ವಜನಿಕರ ಆಶ್ರಯದ ಬಹುಪಾಲನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವು. 1975 –76ರಲ್ಲಿ ರಾಷ್ಟ್ರದಲ್ಲಿ ಜಾರಿಗೆ ಬಂದ ತುರ್ತು ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಜ್ಯೇಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶಕರ ಅಧಿಕಾರ ಚಲಾವಣೆಯಲ್ಲಿ ಬಂದು ಸರಕಾರದ ನೀತಿನಿಯಮಗಳನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುವ ವಿಷಯಗಳನ್ನುಳ್ಳ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಮುಚ್ಚಿಡುತ್ತಿದ್ದರಿಂದ 'ಅಲ್ಪ ಸಂಖ್ಯಾತರ ರಂಗಭೂಮಿ' ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ

ಮುಂದುವರಿಯಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಕೆಲವು ಸಂಘಗಳು ಸಂಪೂರ್ಣ ನಿಷ್ಕ್ರಿಯವಾದವು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಜನಪ್ರಿಯ ರಸಿಕತೆ ಕಡಿಮೆಯಾಯಿತೆಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ.

ಬಂಗಾಲಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಅವನತಿಯ ಕಡೆ ಸಾಗಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಅದರ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಮಾತ್ರ ಹಿಂದಿಗಿಂತ ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದವು; ಅಂತೆಯೇ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳೂ ಸಹ. ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಕಡಿಮೆಯಾಗಿಲ್ಲ. ಜನರು ಹಿಂದಿನಂತೆ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ದೂರವಾಗಿಲ್ಲ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗೆಗಿನ ನಿಯತಕಾಲಿಕಗಳು, ಚರ್ಚೆಗಳು, ಇವುಗಳನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿಯ ಆಸಕ್ತಿ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿರುವುದು ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ. ಮೂಲ ಹಾಗೂ ಅನುವಾದಿತ ನಾಟಕಗಳು ಆಯ್ಕೆಗೆ ಬಹಳಷ್ಟಿವೆ. ವಿಚಾರ ಮತ್ತು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ವಿನಿಮಯಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿವೆ. ಈಗ ಅವು ಭಾರತದ ಇತರ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿವೆ. ಇದು ಒಂದು ಸ್ವಾಗತಾರ್ಹ ಪ್ರಗತಿ ಎನ್ನಬಹುದು. ಇತರ ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿಯ ವಿಶೇಷ ಸಾಧನೆಯ ಬಗೆಗಿನ ಅಜ್ಞಾನ ಭಾಗಶಃ ನಿರ್ಮೂಲಗೊಂಡಿದೆ. ಇತರ ಪ್ರಾಂತಗಳಿಂದ ಹಾಗೂ ವಿದೇಶಗಳಿಂದ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಗಳು ಕಲ್ಕತ್ತೆಗೆ ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ಬರಲಾರಂಭಿಸಿವೆ. ಪರಸ್ಪರ ವಿಚಾರ, ನಟನಟಿಯರ ಹಾಗೂ ಇತರ ಪರಿಕರಗಳ ವಿನಿಮಯ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದೆ. ಇದರಿಂದ ಉತ್ತಮ ಫಲದ ನಿರೀಕ್ಷೆ ಮಾಡಬಹುದಾಗಿದೆ.

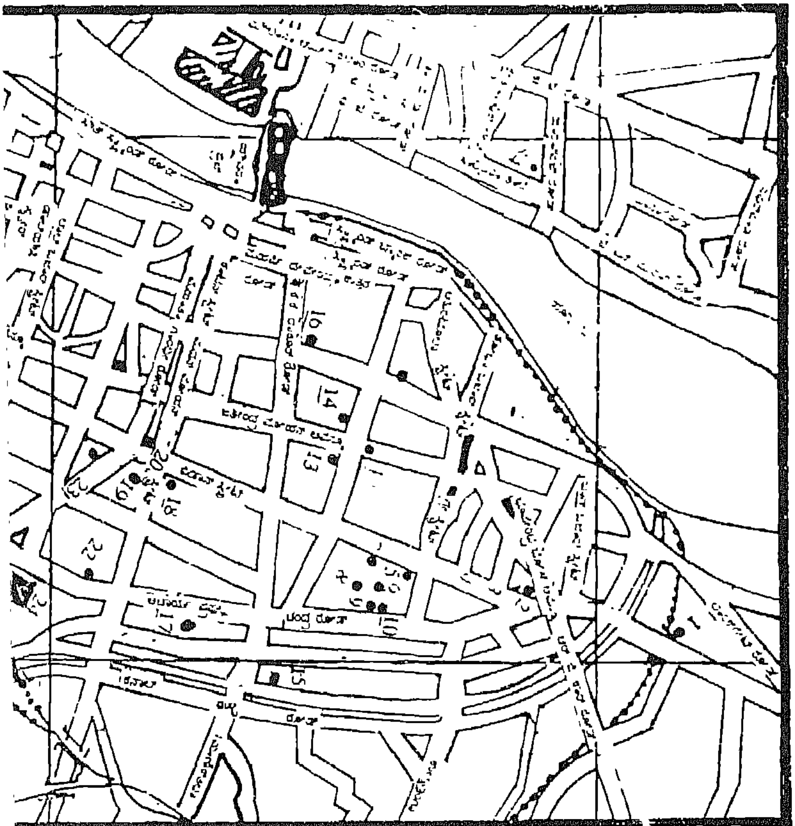
ಅದರೂ ಸಂಶಯಗಳು ಇನ್ನೂ ಉಳಿದಿದ್ದವು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಹಿತಕರ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಕಲೆ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಪಾರಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಡುವಿನ ಭೇದ ಕಡಿಮೆಯಾಗಬೇಕೇ ಹೊರತು ಹೆಚ್ಚು ಅರ್ಥವತ್ತಾಗಬಾರದು. ಬಂಗಾಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಬಿರುಕು ದೊಡ್ಡದಾಗಿ ಅಲ್ಪ ಸಂಖ್ಯಾತ ರಂಗಭೂಮಿ ಹಿನ್ನೆಲೆಗೆ ಹೋಗುವ ಸಂಭವವಿದೆ. ಇನ್ನು ಕೀಳೆಂದರೆ ಅದು ತನ್ನ ಲವಲವಿಕೆಯನ್ನು, ಹೋರಾಟದ ಮನೋಧೈರ್ಯವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದೆ, ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ಬುದ್ಧಿಮತ್ತೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಂತಿದೆ.

ಕಲೆ, ಸಮಾಜ, ಮತ್ತು ಇನ್ನಿತರ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಗೊಂದಲವುಂಟಾದಾಗ ಬಂಗಾಲಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಗಮನಾರ್ಹ ಪ್ರಗತಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿತೆಂದು ನಾವು ತಿಳಿಯಬಲ್ಲೆವು. ಸಾಹಿತ್ಯ, ಚಿತ್ರಕಲೆ ಮತ್ತು ಇತರ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಸೃಜನಾತ್ಮಕತೆ ಕಂಡು ಬಂದಾಗಲೇ ಗಿರೀಶ್ ಘೋಷ್ ಮತ್ತು ಅವರೊಂದಿಗೆ ಬಂಗಾಲಿ ರಂಗಭೂಮಿ ತಮ್ಮ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಸಾರಿತು. ಮತ್ತೊಂದು ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಚಟುವಟಿಕೆಯ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಸಿಸಿರ್ ಭಾದುರಿ ಅವರ ಪ್ರವೇಶವಾಯಿತು. ಅವರು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಮೆರೆದಾಗ ಅನೇಕ ಯುವಕವಿಗಳು, ಲೇಖಕರು ಮುಂದೆ ಬಂದರು. ಇದೇ ವೇಳೆಗೆ ಉದಯ್‌ಶಂಕರ್ ಅವರು ಕಲ್ಕತ್ತದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಮೊದಲ ನೃತ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನ

ನೀಡಿದರು. ಹೊಸ ನಾಟಕ ಚಳುವಳಿ ಇದ್ದ ಕಾಲ, ಅನ್ವೇಷಣೆ ಹಾಗೂ ವಸ್ತು ನಿರೂಪಣೆಯ ಮತ್ತೊಂದು ಅವಧಿ ಒಂದೇ ಆಯಿತು. ಚಿತ್ರಕಲೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಹಾಗೂ ಸಂಗೀತಗಳು ಹೊಸಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರಿದವು. ಅತಿ ದೊಡ್ಡ ಕ್ರಾಂತಿ ಎಂದರೆ, ಅತಿ ದೊಡ್ಡ ಅನ್ವೇಷಣೆ ಎಂದರೆ ಸಿನಿಮಾ. 'ರಕ್ತಕರಬೀ' ಯ ನಂತರ ಒಂದೇ ವರ್ಷಕ್ಕೆ 'ಪಥೇರ್ ಪಂಚಾಲಿ' ಉದಯವಾಯಿತು.

ಇದು ಸಹಜವಾದದ್ದೇ. ರಂಗಭೂಮಿ ಜನರ ಆಶೆ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗಳ ಬೇಡಿಕೆಗಳಿಂದ ಬೇರೆಯಾದುದಲ್ಲ. ಅದು ಅವರ ಮೇಲೆ ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ. ಅವರ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮವನ್ನುಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ. ಬಂಗಾಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಸುಧಾರಿಸಲಸಾಧ್ಯವಾದುದೆಂಬ ಶಂಕೆ ನಿಜವೋ ಸುಳ್ಳೋ ಎಂಬುದನ್ನು ಕಾಲವೇ ಹೇಳಬೇಕು. ಆದರೆ ತನ್ನ ನೂರೈವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಬಂಗಾಲಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ತನ್ನ ಸ್ಥಿತಿಸ್ಥಾಪಕ ಹಾಗೂ ಪುನಃಶ್ಚೇತನಗೊಳ್ಳುವ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಪ್ರಕಟಪಡಿಸಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿದಾಗ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಸಮಾಧಾನವಾಗುತ್ತದೆ.

Printed at The Central Electric Press A-12/1 Naraina Indl. Area, Phase-I, New Delhi-28.



ಥಿಯನ್ (ಈಗ ಒಪೆರಾ ಚಿತ್ರಮಂದಿರ)
ಸ್ ಥಿಯೇಟರ್ (ಈಗ ಮೈದಾನ
ಟ್)
' ಥಿಯೇಟರ್ (ಈಗ ರಾಕ್ಸಿ ಚಿತ್ರಮಂದಿರ)
ಸ್ ಥಿಯೇಟರ್ (ಈಗ ಪ್ರಿನ್ಸೆಸ್ ಗ್ರ್ಯಾಂಡ್
ಲ್)
ಂಪೈರ್ ಥಿಯೇಟರ್ (ಈಗ ನ್ಯೂ ಎಂಪೈರ್
ದಿರ)
ಹೌಸ್ (ಈಗ ಗ್ಲೋಬ್ ಚಿತ್ರಮಂದಿರ)
ರ್ಚಿ (ಈಗ ಸಂತ ಕ್ಷೇವಿಯರ
)
ಥಿಯೇಟರ್ (ಈಗ ಇಲ್ಲ)
ಯತನ್
ಂದಿರ (ಹಿಂದೀ ಹೈಸ್ಕೂಲ್)
ಂದಿರ
ಮಿ ಆಫ್ ಫೈನ್ ಆರ್ಟ್ಸ್

43 ರವೀಂದ್ರ ಸದನ
44. ಥಿಯೇಟರ್ ಸೆಂಟರ್
45 ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರ ನಿವಾಸ
46. ರೂಪಾ ಥಿಯೇಟರ್ (ಈಗ ಪೂರ್ಣಾ ಚಿತ್ರಮಂದಿರ)
47. ಶಾಂತಿ ಥಿಯೇಟರ್ (ಈಗ ಭಾರತೀ ಚಿತ್ರಮಂದಿರ)
40. ಬಾಲಿಗಂಜ್ ಶಿಕ್ಷಾ ಸದನ
49. ತಪನ್ ಮಂಚ್
50. ಮುಕ್ತಾಂಗನ್
51. ತ್ಯಾಗರಾಜ ಹಾಲ್
52. ಅಬನ್ ಮಹಲ್
53. ಕಳಿಂಗ ಥಿಯೇಟರ್ (ಈಗ ಕಳಿಂಗ ಚಿತ್ರಮಂದಿರ)
54. ಶೀಶಮಹಲ್

ಸೂಚನೆ : ಕ್ರಮಾಂಕ 25ರಿಂದ 36ರ ವರೆಗಿನ ವಿವರಗಳನ್ನು ಡಾಲ್ ಹೌಸಿ ನಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಲಾಗಿದೆ.